أشكال الصراع في القصيدة العربية

الجزء الخامس

(العصر العباسي)

دكتور/عبدالله التطاوي

الناشر
مكتبة الأنجلو المصرية
١٦٥ شارع محمد فريد - القاهرة

أسم الكتـــاب: أشكال الصراع في القصيدة العربية الجزء الخامس
أسم المؤلف: د/ عبدالله التطاوي
أسم الناشر: مكتبة الانجلو المصرية
أسم الطـــابع: مطبعة محمد عبد الكريم حسان
رقـــم الايـــداع: 15782 لسنة 2004
الترقيم الدولي: I-S-B-N 977-05-2082-9

بسم الله الرحمن الرحيم

مقـــدمة

ترتهن وظيفة هذا للجزء من الكتاب بدراسة تحليلية لأشكال الصراع فى العصر العباسى بشقيه الأول والثانى ، وتستهدف استكمال ماعرضنا لدرسه فى العصور الأدبية السابقة .

وتظل مادة هذا الدرس التحليلى وثيقة الارتباط بالنص الشعرى ، حيث تصدر عنه ، وتتوقف عنده ، وتستنتج منه ، وترصد منهجاً نقدياً محدداً فى تشريحه وتفسيره وتقويمه ، قصداً بذلك إلى كشف طبائع الحياة فى البيئات العباسية من ناحية، والتعرف على أطر الفن التى شاعت فيها من ناحية أخرى .

ونظراً لطبيعة المادة ، وخضوعاً لمعطيات الدرس لهذه الفترة من خلال التحليل النصى ، بدا طبيعياً أن تقتصر مصادرها على مجموعة من دواوين الشعر القديم ، بما يبرر قلة المصادر الأدبية والتاريخية التى اعتمدنا عليها ، وكذلك تبدو ندرة المراجع من نفس المنطلق الذى يتعلق فيه الدرس – أساساً – بالتحليل النصى أكثر من سواه .

ولم تعرف الدراسة – هنا – فاصلاً تاريخياً تقليدياً بين العصرين العباسيَيْن ، طالما كان المنطلق فيها مرتبطاً بالمقاييس الفنية كأساس لتتبع حركة الشعر العباسى ، وتبيُّن ما أصابه من تطوُّر أو جمود ، وماشهدته ساحته من ابتكار وتجديد ، أو عقم وتوقُّف ، وهى أمور بدت وثيقة الصلة بما تنطق به الاختيارات النصية التى عولجت نقدياً بما يكشف عن ضروب الصراعات التى احتوتها .

وبين ثنايا الدرس التطبيقى يجنح البحث إلى التركيز – أحياناً – على بعض الحوارات النظرية من خلال دقائق وجزئيات تقود بشكل تلقائى إلى التوقف عند التفسيرات ، واستقراء مبررات الظواهر العامة التى ازدحمت بها الحياة العباسية من جانب عام ، مع محاولة رصد أبعاد المسلك الفنى للشعراء ، وكشف طبائع انتماءاتهم الفنية من جانب خاص .

ثم تظل هذه الحلقة من درس أشكال الصراع فى القصيدة العربية بمثابة

استمرار للحوار ، وامتداد للمناقشة بما يعكس الأبعاد الجوهرية للظواهر الفنية من قبيل الإجابة على بعض التساؤلات المطروحة حول قضايا العصر ، على مستوى الأنساق التى شهدها ، والاتجاهات المتطرفة أو المعتدلة التى سارت فيه وانتشرت ، مرة على حساب العروبة ، وأخرى على حساب الإسلام ، وثالثة على حساب القيم ، وهى أمور تحتاج إلى مزيد تأمل ، وعميق تحليل ، وتفصيل عرض مما يتطلب – بدوره – الدخول إلى النص من منظور تاريخى فى معظم الأحيان .

وأخيراً تبقى قيمة هذا الجزء من الكتاب مرتبطة بطبيعة منهجه ، حين يستكمل حلقة ضرورية بها تكتمل الدراستان السابقتان ، لتظل فى حاجة إلى استئناف تاريخى لحركة القصيدة العربية فى عصر الحروب الصليبية من منظور أشكال الصراع التى سادت فيها ، وحددت ملامحها وحركتها وسياقاتها الفنية ،

أسأل الله أن يجنبنا الزلل .

وعليه سبحانه قصد السبيل .

عبدالله التطاوى

القاهرة ٢٠٠٤

الفصل الأول

البعد السياسي للصراع وأثره في القصيدة

(١) مفارقات الموقف الشعوبي

أ - بشـــار

ب - أبو نواس

(٢) تطور الهجائية السياسية

(أبو الطيب المتنبي)

الصراع السياسى وأثره فى القصيدة

(١)

انتهت دلالة كلمة «موالى» إلى تلك المجموعة من العجم التى عاشت تحت حكم العرب بعد أن عمَّ الإسلام جزيرتهم ، ثم تجاوزها على أيدى الفاتحين من أبنائه ، ولذلك قصد بهم أولئك المسلمون من الفرس وغيرهم ممن كانوا مجوساً ، ثم اعتنقوا الإسلام فى ظل الحكم العربى .

ومن المعروف أن الإسلام قد سوى بين المسلمين جميعاً ، الأمر الذى سعد به الموالى حيث نعموا بتلك المساواة فى عصر صدر الإسلام على يد الرسول ﷺ ، ثم الخلفاء الراشدين من بعده . ولكن ثقة المسلمين من العرب فيهم بدأت تتزلزل ، وخاصة بعد مقتل الخليفة الثانى عمر بن الخطاب رضى الله عنه على يد أبى لؤلؤة المجوسى ، فكانت الجريمة أقرب إلى تنفيذ مكيدة أعجمية ضد المسلمين ، مما أثار حفيظتهم ، وزاد من سخطهم على الموالى ، ومن هنا لايبدو غريباً ماصنعه عثمان ابن عفان حين كتب إلى نفر من عمال له بالعراق ، فأباح لهم أن يفضلوا العرب على الموالى كما ذكر الطبرى [1] .

ولم تنه تلك المواقف - بما فيها من سلب وإيجاب - علاقة العرب بالموالى ، بل استمر نظام الولاء ، وظل امتزاج العرب بمن حولهم أمراً واقعياً تفرضه عليهم إنسانية الحضارة ، فراح يزداد مع مرور الزمن ، ويزداد معه التفاعل الحضارى ، إذ راحت الحضارة العربية الإسلامية تأخذ من حضارة الفرس والروم وغيرهما ، كما أكثرت من العطاء أيضاً .

وكان الموالى على قدر واسع من الحرص ، فحاولوا أن يؤكدوا دورهم فى بنيان الحضارة العربية ، منذ اتجهوا إلى المشاركة البارزة فى الفنون والآداب ، وهى المجالات التى احتلت مكانة رفيعة عند العرب ، ومن هنا كانت لهم أدوار لاتنكر فى النظم فى كل موضوعات الشعر العربى ، ومن هنا أيضاً كان موطن الخطر ، إذ راح الشاعر من الموالى يوظف شعره فى خدمة قومه وعصبيته ، وهو يستعيد بذلك سيرة الشاعر الجاهلى ، لاعلى المستوى القبلى الذى رأيناه عند الجاهليين ، بل على مستوى

---

(١) أنظر تاريخ الرسل والملوك ٥-٦٣ .

سياسى يشوبه التعصب ضد الجنس العربى كله فى عصر عرف نظام «الدولة» و «الحكومة» و «الحكومة المركزية» من واقع أنظمة «الخلافة» الوراثية ، وكذلك كانت الوزارة والكتابة .

وكانت البداية الخافتة للصوت الشعوبى تكتفى بمساواة أصحابه بالعرب ، وحتى يجعلوا لأقوالهم وزناً راح بعضهم يستشهد بما نظمه بعض شعراء العرب ، قاصدين من وراء ذلك تأييد الاتجاه الذى كانوا يرمون إليه فى أبسط صوره - أعنى المساواة مع العرب - فراح البعض يستعين بقول عامر بن الطفيل - على سبيل المثال - ويردده :

فإنى وإن كنتُ ابنَ سيِّدِ عامرٍ وفارسها المشهور فى كل كوكب

فما سوَّدتنى عامرٌ عن وراثةٍ أبى الله أن أسمو بجدٍّ ولا أب

ويبدو أن هذا الموقف لم يكن سائداً عند كل شعراء العربية ، إذ راح بعضهم - على سبيل الفخر والمغالاة - يتجاوز بشعره مطلب المساواة هذا ، بل يتعصب ضده ، لإحساسه أن هؤلاء الموالى مجرد فىء أفاء به الله على العرب ، بل ربما - فى نظرهم - لأنهم من جنس دونهم ، وكان رد الفعل الطبيعى لمثل هذه الرؤية المتعالية أن بعض الموالى حاول أن يقابل التعالى بمثله ، فجعل شعراء الموالى من حضارتهم محل فخرهم ، وحاولوا التنفيس عن كثير من العقد النفسية التى سيطرت عليهم زمناً ، وكمنت فى صدورهم أجيالاً ، وإن كانت محاولاتهم - فى جملتها - لم تخرج عن إطارها المحدود الذى يتسم بضروب من السرية والتقية ، خوفاً من سطوة الدولة الحاكمة ، وهى الدولة الأموية العربية ، ويبدو موقف الأمويين المتطرف - فى بعض الأحيان - وقد ثار حفيظة شعراء الموالى حتى ظهر منهم من يهاجم تلك الدولة الحاكمة ، مصوراً محنة قومه تحت سطوة بعض حكامهم ، كما حدث أيام الحجاج حين خالف قواعد الخراج والجزية ، وكما انتشر من انحراف الأمويين فى بعض الأحيان عن المنهج الدقيق الذى رسمه الإسلام فى معاملة الموالى ، وهو النهج الذى عوملوا به فى خلافة الرسول ﷺ والراشدين رضوان الله عليهم من بعده ، وكأن الفرصة سنحت أمام شعراء الموالى ، فراحوا يستغلونها فى تصوير ضلال الأمويين وانحرافهم عن مبادئ الدين ومن واقع معاملتهم ، فقال الحكم بن عبدل :

ذهبَ الرجالُ المُقْتَدى بفَعَالهم والمنكَرون لكلِّ أمــــرٍ منكر

وبَقيتُ فى خَلْقٍ يزيِّنُ بعضُهُم بعضاً ليدفع مُعْوِرٌ عن مُعْوِر

سلكوا بنيأت الطريق فأصبحوا متنكِّبين عن الطريق الأكبــر

وبدا طبيعياً أن يدفع التعصب للأجناس المختلفة هؤلاء الموالى إلى الوقوف ضد الدولة الحاكمة ، بل ضد الجنس العربى كله ، فكان لهم دورهم البارز فى مؤازرة الحركات المتمردة التى ثارت ضد دولة بنى أمية ، فانضم بعضهم إلى ثورة المختار الثقفى ، ووجد البعض سبيله عبر ثورة عبدالرحمن بن الأشعث ، وغيرهم انضم إلى عبدالله بن الزبير ، لاحباً فى هذا ولاذاك ، بل صدر تأييدهم عن حقد دفين وكراهية بغيضة للجنس العربى طيلة ذلك العصر .

وكان من المتوقع أن ينضم الفرس إلى حزب الشيعة الذى يلائم أهواءهم ، ويقترب بمبادئه من المبادئ التى ينادون بها ، وهو ماحدث لدى فريق منهم بالفعل منذ استغلوا مابينهم من تقارب فكرى فى المشاركة فى الصراعات السياسية من منطلق التشيع .

وبدأت مظاهر الصراع تشيع فى شعر هؤلاء الموالى فى هذه الفترة ، حتى يكاد ذلك الشعر يتحول إلى وثيقة تاريخية دقيقة ، يصح الاعتماد عليها فى تبينُ نتائج اتساع الامبراطورية الإسلامية ، وفى رصد درجات الحقد المختلفة التى عاش عليها شعراء الموالى فى ظل الدولة العربية التى لم تسمح لهم بأن ينالوا منها ما أرادوه وإن كانوا قد استطاعوا – بالفعل – أن يحملوا الأمانة العلمية فى هذا العصر ، من خلال ما أسهموا به من نشاط دقيق فى علوم الفقه والتفسير ، والحديث ، وبقية علوم العربية والتاريخ ، وربما كان هذا الجهد وراء روح التعاطف التى ظهرت عند بعض شعراء العربية ممن حملوا على عاتقهم تبعة نصرة الموالى فى دعوتهم ، وساهموا فى المطالبة لهم بالتسوية على غرار مايقوله الشاعر محدداً حقيقة نسبه من واقع مايؤكده الدين الإسلامى :

أبى الإسلام لا أب لى سواه ... إذا هتفوا بَبكْر أو تميم
وماكَرمَتْ وإن شرفَتْ جدود ... ولكن التقىّ هو الكريم

وعند هذا الحد تكاد تقف حركة الموالى فى العصر الأموى ، وهو حد تجاوزه فريق منهم ، حاول أن يحطم القيود التى فرضتها عليهم الدولة فى تلك الفترة ، وكأن الانقلاب العباسى جاء مصحوباً بانقلاب اجتماعى خطير ، فيما يتعلق بتحديد الحجم الطبيعى لهؤلاء الموالى ، وبدلاً من ذلك الاستحياء الذى سيطر على الصوت الفارسى فى العصر الأموى ، والذى يظهر مثال منه عند إسماعيل بن يسار فى قوله المشهور أمام هشام بن عبدالملك :

ربَّ خـال مـتـوّج لى وعمٍّ   ماجدٍ مجتدى كريم النصاب
إنما سُـمّىَ الفـوارسُ بالفـر   س مـضـاهاة رفـعـة الأنسـاب
فـاتركى الفـخـرَ يا أُمَام علينا   واتركى الجَوْرَ وانطقى بالصواب
واسـألى إن جَـهلْت عنّا وعنكم   كيفَ كنّا فى سالف الأحقاب
إذ نُرَبىّ بَنَاتنـا وتـدســـــو   ن سـفـاهاً بناتكم فى التـراب

فبدلاً من هذا الحرص ، وذلك الحذر ، بدأ ظهور ضروب من التبجح والجرأة فى فخر الشاعر نفسه بالأكاسرة ، من مثل قوله فى مدح الغمر بن يزيد وقد استغل الصورة ليجعل الأكاسرة سادة الدنيا مطلقاً ، وقد خضعت لهم الأملاك كلها :

إذا عـدَّد الناس المكارم والعُـلا   فلا يفخرنْ يوماً على الغمر فاخر
فما مرَّ من يوم على الدهر واحدُ   على الغمر إلا وهو فى الناس غامر
تراهم خشوعاً حين يبدو مهابةً   كما خشعت يوماً لكسرى الأساورُ

ومع انتقال السلطة إلى بنى العباس ، يزداد التمرد الشعوبى فى الإعلان عن نفسه لدى شعراء الموالى ، ومن خلاله يزداد حرصهم على الدعوة لمبادئهم ، وإعلان العداء للجنس العربى ، وتبرز – عند ذاك – مهاراتهم المختلفة فى التحايل على ماهم بصدده من مواقف الفخر ، ومحاولة إضفاء الطابع الدينى عليها ، على نحو مايستوقفنا عند بشار فى موضعه من الدراسة النصية بعد ذلك ، ولعل وقفة سريعة هنا مع شعوبية أبى نواس تكشف بعضاً من أبعاد الموقف فى صورته الحضارية قبل التوقف عند المستوى المذهبى الذى آل إليه أمرها من خلال بشار وقرنائه .

(١)

لم يترك أبو نواس معركة الشعوبية دون أن يدلى فيها بدلوه ، ويرمى فيها بسهامه التى حرص على توجيهها إلى الحضارة العربية وأهلها ، وقد تجاوز المطالبة بالمساواة بين الأمم ، وانطلق إلى تفضيل الأمة الفارسية التى ينتهى إليها نسب أمه ، قاصداً – فى كثير من الأحيان – إلى تصغير شأن العرب وإنكار فضلهم على غيرهم(٢) .

(٢) يراجع تعريف الشعوبية فى ضحى الإسلام ١–٥٥ .

وقدْ رأينا للشعوبية رصيدها التاريخى مرهوناً بطبيعة البواعث التى حدت بالعرب إلى التفرقة بين أبناء جلدتهم وأبناء الجلدة الفارسية ، منذ بدأ الأعاجم مكائدهم السياسية فى صورة حركة الاغتيالات التى كان ضحيتها الأول الخليفة عمر بن الخطاب رضى الله عنه ، ومن بعده كثر ضحاياها ، فكان منهم فى عصر بنى العباسى الأمين والمتوكل وغيرهما من الخلفاء ، ولذا تتحول الشعوبية – ربطا بهذه المواقف – إلى صيغة عنصرية عنيفة ، وخاصة حين تأخذ موقفاً عدائياً صريحاً من منطق الدعوة الإسلامية الكريمة التى أوردها النص القرآنى المقدس فى قوله عز وجل: «يا أيها الناس إذا خلقناكم من ذكر وأنثى وجعلناكم شعوباً وقبائل لتعارفوا إن أكرمكم عند الله أتقاكم» (٣) ، تلك الدعوة التى يواجهها الفرس بالتحدى والتمرد منذ سجل بشار حماسة قومه من «بنى الأحرار» ، على حد تعبيره ، وكأنهم سادة الأجناس ومن دونهم – ومنهم العرب بالطبع – عبيد لهم ، لتأتى الصورة مؤكدة بشكل آخر على لسان النواسى ، منذ راح يسخر من العرب فى قوله متهكماً على لسانه تارة :

يبكى على طلل الماضين من أسد ... لادَر درك قل لى من بنو أسد ؟

ومن تميمٌ ؟ ومن قيس ؟ ولفهما ؟ ... ليس الأعاريبُ عند الله من أحد

وتارة على لسان الخمار فى خمريته :

وماشرَّفتنى كُنيةٌ عربيةٌ ... ولا أكسبتنى لاثناءَ ولافخرا

فمن الواضح أن الموالى تمادوا فى خروجهم على مطلب المساواة الذى أقره الدين الحنيف ، وأكده المصدر الثانى للتشريع تحت قانون «كلكم لآدم وآدم من تراب» و «ليس لعربى فضل على أعجمى إلا بالتقوى» (٤) ، ولكنه التمادى الذى ينطلق من حقد دفين وكراهية بغضية حملها أصحابها لأبناء الدولة الحاكمة من ناحية ، وعكسوا حنينهم إلى ماضى امبراطورياتهم العريقة التى فتحها المسلمون من ناحية أخرى .

على أن الحجم الحقيقى لموقف أبى نواس من فكرة العروبة على مستوى الحديث الخمرى قد يتحدد بشكل أكثر موضوعية إذا قورن ببعض شعراء الجاهلية ممن راحوا يصفون الخمر فى مقدمات قصائدهم وتجنبوا حديث الطلل الذى سجل أبو نواس مهارته ومعاصرته برفع أولوية الهجوم عليه والتمرد على أهله ، فإذا صحت ثورته فإن عمرو بن كلثوم قد بدا فى جاهليته أستاذاً له منذ صدر معلقته المشهورة بقوله :

---

(٣) سورة الحجرات .

(٤) من خطبة رسول الله ص فى حجة الوداع .

ألا هُبيّ بصحنك فاصبحينا ولاتبقى خمور الأندرينا

ومن الطريف أن يكشف فيها عمرو بن عدائه للفرس ، وأن يصور مقتل عمرو ابن هند وغيره من سادة القوم ممن تحولوا إلى جثث هامدة تحت خيول التغلبيين :

وسيد معشر قد توجوه بتاج الملك يحمى المحرينا
تركنا الخيل عاكفة عليه مقلدة أعنتها صفونا

فهل كان عمرو فى مثل هذه الصورة الخمرية إلا مؤسساً حقيقياً لفن النواسى حين راح ينشد على نفس النهج الخمرى بشكل أكثر منطقية وأشد وضوحاً :

لاتبك للذاهبين فى الظعن ولاتقف بالمطىّ فى الدِّمن
وعُج بنا نصطبح معتقة من كل ظبى يسقيكها فطن
تخبر عن طيبه محاسنه مكحل ناظريه بالفتن (٥)

وهكذا اتخذ أبو نواس من منطقة «الطلل» فى الشعر العربى القديم نقطة الضعف – من وجهة نظره – وجه إليها ضرباته منذ أعلن رفضه الفنى الصريح للمقدمة الطللية ، وطالب الشعراء بضرورة تجاوزها ، ورفض سلوك أهلها ، وأن يستبدل به أبناء عصره سلوكاً آخر حضارياً قوامه الأول الانصراف إلى حديث الخمر الذى أكثر من الترويج له حتى حوله إلى رؤية وجدانية ، بلور من خلالها فلسفة اللذة التى دار فى فلكها وأدار معه فيه كثيراً من شباب عصره .

ولقد نهزت مع الغواة بدلوهم وأسَمْتُ سَرْح اللهو حيث أساموا
وبلغتُ مابلغ امرؤ بشبابه فإذا عصارة كل ذاك أثام (٦)

ومن ثم راح يدعو إلى منطقه الجديد من خلال تحمسه المطلق لكل ماهو فارسى فحسب :

بَنَيْنا على كسرى سماء مُدامة ملكللة ما فاتها بنجوم
فلو ردَّ كسرى بن ساسان روحه إذاً لاصطفانى دون كل نديم

وكان الشاعر قد استعذب ذلك «الإثم» الذى بدا مشوباً بتعصبه ، ووجد فيه ذاته، وحياته ، فآثر تصويره ، ومن أجله لم يشأ أن يبقى على القيم الاجتماعية والفنية ، بل

---

(٥) الديوان ٣٥٣ .
(٦) الديوان ٣٥٣ .

آثر أن يحلل منها فى جل فنه ، وإن عاد إليها فى أحيان نادرة بدت محكومة بلحظات الندم التى مرت عليه فى بعض مواقفه اليومية ، حتى بدا تقليدياً فى بعض الأحيان ، وبان محكوماً بتلك التوبة ، وربما بدا محاولاً إرضاء المتلقى إذا تطلب منه الموقف ذلك ، على نحو مانظمه فى مدح الأمين من قوله مفتتحاً مدحته :

يادار مافعلت بك الأيام ؟ ضامتك والأيام ليس تضام !

بل راح يرحل إلى ممدوحه متناسياً واقعه الحضارى . وعائداً بالذاكرة إلى الرحلة التقليدية العريقة لدى القدماء :

وتجشّمت بى هول كل تنوفة هوجاء فيها جرأة إقدام
تذر المطىّ وراءها فكأنها صفٌ تقدمهن وهْىَ إمام
قرّبننا من خير من وطئ الحصى فلها علينا حُرمةٌ وذمام (٧)

أو قوله :

ياناق لاتسأمى أو تبلغى ملكا تقبيل راحته والملك سيان (٨)

أو قوله :

إليك أبا العباس عدّيْتُ ناقتى بأنك مهما قلت غير عليم

وقد يسرف – أحياناً نادرة – فى تقليديته ، فإذا هو يطيل فى المقدمة المدحية على نهج القدماء مزاوجاً بذلك بين مقدماتهم ومقدماته على نحو مانجده فى قوله فى مدح إبراهيم بن عبدالله :

خليلىّ هذا موقف لمتيّم فعُوجا قليلا وانظراه بسلّم
إذا شئت لم تكثر علىّ ملامة وأعنف أحيانا فيكثر لوّمى
وطَيْف سرى والليل مُلْقٍ جرانه علىّ وأقران الدجى لم تصرّم
فقلت له : أهلا وسهلا ومرحبا ألّم بنا والليل بالليل يرتمى (٩)

وهكذا قوله فى مدحة له أخرى نظمها فى الحسين خادم الخليفة هارون :

ياخليلىّ ساعة لاتريما وعلى ذى صبابة فأقيما
ما مررنا بدار زينب إلا فضح الدمع سرّنا المكتوما (١٠)

(٧) نفسه ٥٧٥ .
(٨) نفسه ٤٨٦ .
(٩) الديوان ٥٨٠ .
(١٠) الديوان ٥٧٥ .

وفى غيرها يقول مصوراً رحلته ولحظة وصوله مع رفاقه إلى ممدوحيه على ظهر المطية :

وإذا المطىُّ بنا بلغن محمداً   فظهورهن على الرحال حرام

وهكذا تعددت المواقف ، وتكررت الصورة التى بدا فيها أبو نواس قريباً من التراث ، يأخذ منه ويعيد التصوير ، ولكنه لم يكن القاعدة التى يبنى عليها فنه ، بل جعله المحور التى يسلط عليه معاول الهدم لعله يتخلص منه ، أو يقضى عليه ليشفى فى نفسه غليلها إزاء أهل الطلل ، ومن هنا امتلأ ديوانه بالأصوات النظرية التى حقرت الطلل ، وطالبت برفضه فى مواضع كثيرة ، نذكر منها أشد أقواله دلالة على الموقف، إذ يقول :

أيا باكى الأطلال غيرّها البلى   بكيت بعين لايجف لها غَرْبُ
أتنعتُ داراً قد عفت وتغيرّت   فأنى لما سالمتْ من نعتها حرب (١١)

ويقول فى نفس الإطار :

دع الرسم الذى دثرا   يقاسى الريح والمطرا
وكن رجلا أضاع العـ   ـلم فى اللذات والخطرا (١٢)

ثم يقول محدداً الموقف بسلوكه الخاص تطبيقاً لأقواله :

مالى بدار خلت من أهلها شغل   ولاشجانى لها شخص ولاطلل
ولارسوم ولا أبكى لمنزلة   للأهل عنها وللجيران منتقل
ولاقطعت على حرف مُذَكّرَةٍ   فى مرفقيها إذا استعرضْتها فَتَلُ
بيداءَ مقفرةً يوماً فأنعتها   ولاسرى بى فأحكيه بها جمل
ولاشتوتُ بها عاماً فأدركنى   بها المصيف فلى عن ذاك مرتحل
فهاك من صفتى إن كنت مختبرا   ومخبرا نفراً عنى إذا سألوا (١٣)

وكذا ورد قوله محقراً شأن المرأة العربية التى كانت محوراً للطلل ، إذ راح يسخر من اسمها حين يقترن بذلك البكاء :

---

(١١) الديوان ١٠ .   (١٢) نفسه ٥٥٧ .
(١٣) الديوان ٦٩٨ .

لاتبك ليلى ولاتطرب إلى هند ... واشرب على الورد من حمراء كالورد
كأساً إذا انحدرت فى حلق شاربها ... أجدته جمرتها فى العين والخد (١٤)

ثم قوله محقراً حياة البدو وقسوتها إذا قيست بترف حياة الفرس ونعومتها :

فهذا العيش لاخيم البوادى ... وهذا العيش لا اللبن الطيب

وكذا قوله فى نفس الأطر :

دع الأطلال تنفيها الجنوب ... وتُبلى عهد جدتها الخطوب
وخلّ لراكب الوجناء أرضا ... تخبُّ بها النجيبة والنجيب
بلاد نبتُها عشر وطلح ... وأكثر صيدها ضبعٌ وذيب
ولاتأخذ عن الأعراب لهوا ... ولاعيشا فعيشهم جديب
دع الألبان يشربها رجال ... رقيق العيش بينهم غريب
فأطيب منه صافية شمول ... يطوف بكأسها ساق أريب (١٥)

ولذا يبدو شديد الحرص حين يرتد إلى الطلل ، بل يزداد حرصه حين يعلل لدوافعه إلى تصويره ، وهو يجعلها غير ذاتية ، إذ يصور نفسه مضطراً إليها حتى لايتهم بالتناقض على نحو قوله :

أعرْ شعركَ الأطلال والمنزلَ القَفْرَا ... فقد طالما أزرى به نعتُك الخَمْرا
دعانى إلى نعت الطلول مُسلّطٌ ... تضيقُ ذراعى أن أرد له أمْرا
فسمعاً أمير المؤمنين وطاعةً ... وإن كنت قد جشّمْتَنى مَرْكَباً وَعْرا (١٦)

ولذا لم يتورع من التحوير فى صورة الطلل وإعادة عرضه من منظور خاص ، يتجنب به عالم الفناء والعدم الذى شغل به أهله حين كرروا مشاهده ، إلى عالم الحياة والوجود ، بل ذلك الوجود المترف الذى يعكس قوله فى مدح الفضل بن الربيع :

لمن دمن تزداد حسن رسوم ... على طول ما أقوت وطول نسيم
تجافى البلى عنهن حتى كأنما ... لبسن على الإقواء ثوب نعيم (١٧)

ومع هذا يظل حديث الطلل عند أبى نواس هامشياً إلى مدى بعيد ، ولعله

(١٤) نفسه ٣٦ . (١٥) نفسه ٢٤٣ .
(١٦) نفسه ٣٧ . (١٧) نفسه ٢٥٦ .

أرضى فى نفسه ماطمح إليه من تصوير لحسه الشعوبى ووقفته ضد فكرة العروبة ، ولعله طرح ذلك الحس من خلال لوحات الخمر المتعددة التى أسرف فى رسمها إسرافه فى شربها ، مما دعفه دفعاً إلى التطرف فى كل شئ فى حياته ، فكان عنيفاً فى الصورة الطللية عنفه فى الاندفاع إلى حانات الخمر وهى نفس الصورة التى اندفع من خلالها إلى عالم الزندقة والمجون والعربدة .

ولعل هذه الوقفة السريعة مع أبى نواس تزداد وضوحاً بعد ذلك حين نحاول تبين الأبعاد الحقيقية لخمرياته ، وماكمن وراءها من مواقف تمس العقيدة من ناحية ، أو تمس العصبية العربية وتسهم فى رفع راية الهجوم على أصحابها من ناحية أخرى.

(٢) البعد السياسى فى بائية بشار

ويحسن أن نقف هنا عند بائية بشار بن برد التى نظمها مفتخراً بالفرس ذاكراً مناصرتهم لبنى العباسى ، مع ظهور الدعوة العباسية من بلخ وخرسان ، ومحاولاً فيها أن يستر شعوبيته بتصوير مؤازرة قومه من الفرس آل النبى ﷺ وهو يقصد – طبعاً – بنى العباس . حيث يقول :

(١) هل من رسول مخبر   عنى جميعَ العَرب
(٢) من كان حيّا منهمُ   ومن ثَوىَ فى التُّرُب
(٣) بأننى ذو حسب   عالى على ذى الحَسب
(٤) جدى الذى أسمُو به   كسرى ، وساسانُ أبىَ
(٥) وقيصرٌ خالى إذا   عددْتُ يوما نَسَبى
(٦) كَمْ لى ، وكمْ لى من أبٍ   بتاجه مُعْتَصب
(٧) أشوسَ فى مجلسِه   يُجْثَى له بالرُكَب
(٨) يغدوُ إلى مجلسِه   فى الجَوْهَر المُلتهب
(٩) مستفضلٍ فى فَنَكٍ   وقائم فى الحُجُب
(١٠) يسعىَ الهبانيقُ له   بآنيات الذهب
(١١) لم يُسْقَ أقطاب سقى   يشربُها فى العُلب
(١٢) ولا حدا قطُّ أبى   خلف بعير جَرب
(١٣) ولا أتى حَنْظَلَةً   يثقُبها من سَغب

(٦) معتصب : متوج .
(٧) الأشوس : الشديد الجرئ فى القتال . يجثو : يجلس على الركب .
(٨) الفنك : دابة تتمتع بأطيب أنواع الفراء وأشرفها ، وقد أطلق بشار هنا اسم الدابة على جلدها .
(١٠) الهبانيق : الوصفاء من الغلمان (مفردها هنبق أو هنبوق) .
(١١) الأقطاب : جمع قطب وهو الشراب الممزوج (باللبن) ، يقال قطب الشراب أى مزجه .
(١٣) الحنظل : ثمر شجر من شجر العضاة يأكلونه فى المجاعة .

(١٤) ولا أتى عرفُطَة   يخبطُها بالخشب
(١٥) ولاشوينا ورلا   منضنضاً بالذَّنب
(١٦) ولاتقصّعْتُ ورلا   أكلْتُ ضبَّ الحزب
(١٧) ولا اصطلى قط أبى   مُفَجَّجاً للّهب
(١٨) كلا ولاكانَ أبى   يركبُ شرْجَىْ قَتَب
(١٩) إنّا ملوكُ لَمْ نَزَلْ   فى سالفات الحقَب
(٢٠) نحنَجَلَبْنَا الخيل منَ   بَلْخ بغَيْر الكذب
(٢١) حتى سَقَيْنَاها - وما   نُبْدهُ - نَهّرَىْ حلب
(٢٢) حتى إذا مادَوّخَتْ   بالشام أرض الصُّلُب
(٢٣) سرناَ إلى مصْرَ بها   فى جَحفَل ذى لجب
(٢٤) حتى استَلَمنْا مُلْكَها   بملكنا المستَلَب
(٢٥) وجادتِ الخَيْلُ بنا   طَنْجَةَ ذات العجب
(٢٦) حتى رَدَدْنا المُلْكَ فى   أهّل النبىّ العربى
(٢٧) يهزَ أبا الفضل بها   أولى قريش بالنّبى
(٢٨) من ذا الذى عادى الهدى   والدينَ لم يُسْتَلب ؟

---

(١٤) العرفط : نبات ترعاه النحل فيكون فى عسلها رائحة غير محمودة .
(١٥) الورل : دابة كالضب ، طويل الذنب صغير الرأس . منضنض : متحرك بذنبه .
(١٦) التقصع : احتراش الضب من ثقب حجره المسمى القاصعاء الحزب : اسم جمع حزباءة أو حزب ، وهى الأرض الغليظة .
(١٧) مفحجا : مفرقا رجليه .
(١٨) القتب : رحل البعير . الشرج : القطعة التى تشرج بأخرى .
(٢٠) بلخ : مدينة اتخذت دار إمارة خرسان ، وهو يشير بذلك إلى خروج جيش الدعوة العباسية ومجيئه بلاد الشام ثم مصر يقفو أثر مروان بن محمد آخر خلفاء بنى أمية . حلب : أول بلاد الشام ، وقد كنى عن وصولها بشرب الخيل من ماء نهرها .
(٢١) قوله «مانبده» جملته اعتراضية ، يريد أن الأعداء لم يستطيعوا مفاجاتهم لأنهم كانوا مستعصمين بجهاتهم .
(٢٥) طنجة : اسم متنزة بمصر يبدو أن بشاراً أراده هنا .
(٢٧) أبو الفضل : كنية العباس بن عبد المطلب . يهز : لايتضح مايريده منه إلا إذا كانت محرفة عن «يهنأ» أو «فاهنأ» .

(٢٩) ومَنْ ومَنْ عانده أوجار لم ينتهب ؟
(٣٠) نغضبُ الله وللإسلام أسرى الغضب
(٣١) أنا ابن فرعَىْ فارس عنها المحامى العَصَب
(٣٢) نحن ذوو التيجان والمُلْك الأشمّ الأغلب

(١)

والقصيدة تعالج قضية الشعوبية من المنظور السياسى والاجتماعى بما تتسم به من حقد دفين وضغينة كمنت فى نفوس الموالى ضد العنصر العربى ، فاتخذت موقفاً عدائياً من حضارته وتاريخه الطويل ، ومن الواضح أن بشاراً استطاع أن ينفذ إلى نقطة الضعف التى استطاع - أو إرتضى لنفسه - من خلالها أن يعرض مثالب العرب فى الجاهلية ، ابتداء من توقفه عند وسائل الحياة اليومية ، وتصوير الجوانب الاقتصادية فى البادية على هذا النحو من الفقر والجدب ، والتخلف ، وهو مايصوره بشار - عن عمد - فى موازاة ماعرف فى عالم الأكاسرة من الثراء المادى العريض، ومما شهده المجتمع الفارسى من تقدم فى فنون العمارة وتشييد القصور .

فالقصيدة - من حيث المحتوى - تعالج عدة جوانب : إذ تصور - بداية - رغبة الشاعر الجامحة فى إخبار العرب جميعاً بما يريده من إنشاده ، ولذا يلح فى إطلاق النداء وتعميمه على أحياء العرب وموتاهم ، مما يبرز حقيقة النغمة الحاقدة التى يمتلئ بها صدره ، وطال كبتها فى نفسه منذ أيام الأمويين ، أما وقد واتته الفرصة مع قدوم بنى العباس فقد راح يرسل صيحته مدوية على هذا النحو وأشباهه ، وكأنه يستغل بذلك حسن معاملة العباسيين له ولأمثاله من الشعوبيين ربما من قبيل المهادنة ، وربما من قبيل الاعتراف بدورهم فى حمل لواء الانقلاب العباسى معهم .

وتدور القصيدة - أيضاً - حول فخر بشار بنسبه الفارسى ، وهو يكثر آنذاك من الزيف والتهويل فى حقيقة هذا النسب ، محاولاً بذلك أن يتجاوز المستوى الفردى إلى

---

(٣٠) أسرى الغضب : محرفة عن أشرى الغضب أى أعظم الغضب رأشده .

(٣١) المحامى العصب : أو المحامى للعصب أو محامى عصب فارس ، أى حامى العصبية الفارسية، والمدافع عنها والمتبنى قضاياها .

مستوى جمعى ، يمكن أن ينضوى تحته كل فارسى آخر غير بشار ، فهو يتحمس لعصبيته ضد العنصر العربى كله ، وهو ينطق بلسان كل فارسى فى هذا الموقف ، ولعل هذا هو مادفع بعض الشعوبيين إلى الاعتراف بدور بشار فى الدعوة لمذهبهم ، والدفاع عنهم حيث نصب من نفسه محامياً يذود عن حماهم ، ويجاهر بمواقفهم العدائية من الحضارة العربية وأصحابها ، وهو فى معرض حديثه عن النسب الفارسى حاول أن يؤصل له بتصوير الماضى العريق الذى شهدته دولة الفرس الساسانيين ، ومن جاء بعدهم ، ولذا راح يعدد وسائل الحياة المادية التى تسجل ماعاشوا فيه من ثراء مادى ، هو الأساس الأول لتلك الحضارة فى جملتها ، ثم انتقل بشار من هذا الموقف الدفاعى عن بنى جلدته إلى التعريض بالعرب وتحقير وسائل حياتهم اليومية، بما تكشفه تلك الوسائل من تخلف حرص بشار على تضخيمه وإبراز تفاصيله ، وتوسيع مجالات صوره ، حتى يزيد من تحقير شأن العرب دون أن يأبه لهذا التجنى الذى أوقعه على حضارة العرب فى ذلك العصر المبكر ، منذ اجتزأ من تلك الحضارة موقفاً اقتصادياً مثلته حياة الرعاة من البدو فى رحلاتهم ، وتنقلهم المستمر خلف منابت العشب ، ومصادر المياه ، وركوبهم الإبل فى تلك الرحلات .

وما كان من الطبيعى لبشار ، ولامن حقه أن يغض الطرف عن كل مظاهر الحضارة التى عرفتها الحياة العربية فى مدن الحجاز مثل مكة والمدينة والطائف ، وماكان طبيعياً له أيضاً أن ينكر أو – على الأقل – يتجنب عرض ماعرفه العرب من أساليب اقتصادية يتعلق بعضها بالتجارة ، وبعضها الآخر بالزراعة وغيرها ، فقد آثر أن يهتم – فقط – بتضخيم مايختاره هو ، ومايؤكد غرضه من إنشاء القصيدة ، وهو ماتبلور أساساً فى السخرية من العرب ، وتحقير شأنهم ، وتهوين مكانة حضارتهم ، مما يؤدى إلى تحقيق ماقصده من إبراز عناصر الحضارة الفارسية التى عاشت أساساً على هذا المستوى المادى ، ولكنه بشار الذى ذاق المرارة تحت حكم العرب فى عصر بنى أمية ، ومن هنا ألزم نفسه بإبراز ذلك الوهج الساطع الذى ضخمه ، وعظمه ، وربطه بقومه فى نصرتها وإنجاحها ، وهو موقف له رصيد فى كتب التاريخ التى أشارت إلى موقف الفرس من تلك الثورة ، ولعل اعتراف العباسيين أنفسهم بهذا الموقف ، هو مادفعهم إلى الحرص المستمر على مجاملتهم والاعتراف بفضلهم .

وربما قصد بشار من تسجيل هذا الموقف ومعاودة القول فيه وتصوير أبعاده السياسية والدينية ، ربما قصد إلى مداهنة الخلفاء ، والتقرب إليهم ، عن طريق تذكيرهم بما يخشى نسيانه من جانبهم ، فكأنه هنا يذكر بهذا الدور ، وربما انتهى مقصده إلى الاستمرار فى دائرة الفخر ، وإبراز ما أحسه الشاعر من توهج ذاته ،

وتضخم دور «الذات الفارسية» فى الثورة العباسية ، ولكن استغل موقفهم الدينى – حسب تصويره له – فى تأكيد تلك المداهنة للخلفاء إذ لم تكن أطماع الموالى فى الانقلاب الجديد خافية ، فهو انقلاب سياسى كان يرمى إلى تحقيق طموحات خاصة لهم ، ولم يصدر فى جوهره عن تلك الأبعاد الدينية التى أفاض بشار فى عرضها وتصويرها ، فمما لاشك فيه أن الدولة الأموية كانت حريصة على إسلامها حرصها على عروبتها ، ثم أن بشاراً نفسه لم يكن إلا واحداً من أولئك الشعراء الذين سلكوا سبيل اللهو ، وآثروا التحلل الأخلاقى ، وجرفهم تيار الزندقة والانحراف عن الدين الحنيف ، فمن أين يتهيأ له هذا الحماس الدينى إلا إذا جاء تأكيداً لشعوبيته التى رفع رايتها ، ودافع عنها وتبنى قضاياها ؟

لقد قصد بشار إلى ختام قصيدته بذلك التعصب المباشر والصريح للدولة الفارسية ، وكأنه لم يعد يخشى المجاهرة بهذا التعصب ، فى عصر اطمأن فيه بنو جلدته ، بعد أن راح بعضهم يتوارث منصب الوزارة ، بل إن منهم من استطاع توجيه الخلافة فى بعض الأحيان ، ويكفى أن بعض حجابهم منع العرب من الدخول عليهم ، إذ تبدو ظروف العصر السياسية – بهذا الشكل – وقد ساعدت بشاراً على أن يرتفع بصوته الشعوبى على هذا النحو .

(٢)

وبعد هذا العرض العام لمحتوى القصيدة فى علاقاته المتداخلة بأطرافها المختلفة من سياسة واجتماع ودين وغيرها ، نقف عن شكلها الفنى العام لنتبين – منذ البداية – أن بشاراً بدأها بلا مقدمات تقليدية ، أو حتى تصريع ، إذ اكتفى فقط بطلب الإخبار ، وإن كان قد خصصه على المستوى الشعوبى ، فتخلى بذلك عن المستوى الذاتى الفردى الذى درج عليه فى كثير من قصائده ، والذى درج عليه أسلافه فى مقدمات قصائدهم ، وكان من نتيجة افتقاد القصيدة لعنصر التقديم أو الاستهلال على هذه الصورة أن تمتعت بقدر واضح من التوحد الموضوعى ، إذ دار القول فيها حول معالجة فكرة واحدة ، صحيح أن جزئياتها تعددت ، ولكن لكى تكتمل ، وتتداخل خيوطها فى النهاية حول حماس الشاعر لقومه ، وتعصبه لأبناء جنسه ، بل إن خاتمة القصيدة تعود بنا مرة ثانية إلى مقدمتها ، وكأنها تشهد لبشار بقدرته على توفير تلك الوحدة الموضوعية فيها ، فكل مافى القصيدة يوظفه الشاعر فى خدمة غرضه من

نظمها ، حتى راحت الأبيات يشد بعضها بعضاً ، ويزداد مابينها من التداخل والتوافق والاتساق والتفاعل من أجل خدمة قضية الشاعر وفكره الشعوبى فحسب .

وقد استطاع بشار أن يوظف أساليب الصنعة الفنية التى اعتمد عليها فى خدمة الوظيفة التى حددها لنفسه ، والتى أراد توصيلها من خلال القصيدة ، فهو يلجأ إلى التكرار اللفظى – غالباً – من باب التهويل ، وتأكيد مايذهب إليه سواء من قبيل تأكيد الصفة فى جانب قومه ، أو فى موضع نفيها عنهم ، وإثباتها ضمن مثالب العرب ، ولايخفى عندئذ حرصه الدائب على تكرار الصفات الإيجابية المثبتة لقومه بتكرار الضمير «أنا» والضمير «نحن» على مابينهما من تداخل قصد إليه الشاعر قصداً .

كما يبدو إصرار بشار واضحاً على عرض كثير من المبالغات المطلقة التى ميزت أسلوب القصيدة ، وأخرجتها من دائرة الفخر الفردى إلى الإطار الجمعى ، حيث كادت «الأنا» تختفى فى ظل الـ «نحن» ، وهو أمر طبيعى عند شاعر لايتحدث إلا بلسان العصبية الفارسية ، التى راح يضخم مكانتها ، ويرفع من شأنها فى شعره .

ولاشك أن بشاراً حاول أن يستغل وعيه التاريخى بطبيعة حياة القبائل العربية فى أعماق الصحراء ، مما طبعها بطابع البداوة ، خاصة تلك المواقف التى تحقر شأنهم ، وتعرض مثالبهم ، انطلاقاً من واقع الفقر الاقتصادى الذى عاش فى ظلاله أهل تلك القبائل ، كما استغل الشاعر ذكاءه حين ولج إلى الدن موهماً أن هذا الدين قد ولج إلى ضميره ، وهو – فى الحقيقة – لم يكن يبغى شيئاً سوى إبراز حركة الموالى فى إطار هادئ ، يتسم بالبعد عن المطامع السياسية التى كانوا يرمون إليها من وراء مشاركتهم السياسية والحزبية .

ويسيطر على القصيدة – بوجه عام – تركيز الشاعر على إبراز المستويات المادية لكل من الحضارتين الفارسية والعربية بدءاً من معالجة ماضيها البعيد ، وكأنه يتجنب بذلك توريط نفسه فى عرض كل مظاهر الحضارة العربية مجملة ، وخاصة الجانبين الفكرى والفنى فيها ، ربما لإحساسه أنها ثقافته التى نشأ عليها ، ونهل من ينابيعها المتعددة ، فلم يستطع مهاجمة الفكر الذى تربى عليه ، ولاتجريح الثقافة التى استوعبها منذ صباه ، ولذلك لم يجرؤ على مهاجمة تلك العناصر فى قصائده التى كانت أداته فيها عربية تماماً ، ويكفى أن نراه فى قصيدة المدح التى سنعرض لدرسها يعيش الصورة النمطية للقصيدة العربية كما استقاها من التراث جملة وتفصيلاً ، فكان شاعر الخضرمة الفنية بين العصرين ، وكان فنه الشعرى اعترافاً بطبيعة الانتماء ، وكشفاً لحقيقة الولاء لتلك الثقافة العربية أراد بشار ذلك أم لم يرد .

ولاتكاد القصيدة – فى مجملها وتفاصيلها – تتجاوز تلك الصرخة الشعوبية الساخطة ، بما تحمله من حقد ومرارة ، وهى تصور جانباً من تلك العداوة التى عاشت فى نفس بشار طويلاً تحت حكم بنى أمية ، فما إن أتيحت أمامه الفرصة حتى أجاد اقتناصها ، فصنع ماصنعه فى قصيدته من هجوم على الحضارة العربية ، وإن كان – مع هذا – ظل عاجزاً عن تصوير صرخاته بلسانه الفارسى ، إذ جاءت الصيحة عربية فى معانيها وألفاظها وصورها ، مما يكشف عن فضل تلك الثقافة على بشار ونظرائه من الشعوبيين الذين تزعموا تلك المدرسة السياسية ، حيث أخذت على عاتقها مهاجمة الجنس العربى ، وإعلان التعصب الصريح للجنس الفارسى .

(٣)

لقد حاول بشار أن ينتقم من بنى أمية ، وأن يحقق انتصاراً لبنى جنسه من الأمة الفارسية ، ليشفى بذلك غليل القوم جميعاً من جراء آلام الماضى ، وليمسح عن جبينهم بعضاً من ملامح العنت ، وصور الاضطهاد الذى شهدته ساحتهم وعانت كثيراً منه عناصرهم على أيدى بعض الخلفاء الأمويين ، وكأن بشاراً قد أعمل ذكاءه الحاد حين وجد متنفساً ينطلق من خلاله ، مسجلاً بذلك تمرده على العرب جميعاً ، وقد وجد ضالته فى إمكانية تأييده لأحد الأحزاد المناوئة للخلافة ، ووقع اختياره على حزب الشيعة ، لا لأنه شيعى مذهباً أو عقيدة فحسب ، ولكن لكى يثبت نمطاً من الولاء ، أو ضرباً من الانتماء لواحد من أقوى الأحزاب المناوئة للحاكم ، ولعله يستطيع من خلال موقفه هذا أن يجد مجالاً خصباً لرفع راية التمرد والعصيان ، أو – على الأقل – للمطالبة للموالى بما فوق العدل وفوق المساواة أيضاً .

ويبدو أن السعى الدائب لبشار خلف فكرة الانتماء هذه قد انتهى به إلى زعامة مؤكدة لتلك العصبية المذهبية الصارخة ، تلك التى راح يطرحها من خلال شعره ، متجاوزاً عن طريقها مستواه الفردى إلى مستوى القوم الذين ينتمى إليهم من غير الأصل العربى ، وعلى هذا انتقل بشار بعد فشل الشيعة العلوية فى العصر الأموى إلى الانتماء الكامل والصريح لغير العرب ، أو على الأقل – آثر الاستغناء عن ثوب الحياء ، حتى أعلن ضيقه بالعرب من خلال التنكر لانتسابه إليهم أو اعتزازه بهم يوم أن قال :

أصبحتُ مولى ذى الجلال وبعضهم ... مولى العُرَيْبَ فخُذْ بحظّك وافخر
مـــولاك أكـــرم من تميم كلهـــا ... أهل الفعال ومن قريش المعشر [١٨]

وهو يؤثر ألا ينهى القضية عند حد هذا الرفض العام المطلق ، بل راح يبحث دأباً عن بديل آخر يمكن أن يتخذ منه معادلاً يعوضه شرف هذا النسب العربى الذى عاداه ، وأطلق عليه سهامه ، وواجهه بهذا العنف ، وقد ركن بكل ولائه إلى النسب الفارسى الذى وجد على لسانه رواجاً وانتشاراً ، راح فيه يدرج نسبه ابتداء من المستوى القومى العام الذى قال فيه :

وإنى لمن قـــوم خـــراســـان دارهم ... كرام وفرعى فيهمُ ناضر بَسِقُ [١٩]

وكأنه يذكر العباسيين بدور خراسان ، ودور أبى مسلم فى قيام دولتهم على أنقاض دولة بنى أمية ، إلى أن يصل إلى مرحلة متقدمة من مراحل العنف والتحدى المعْلَن ، وعندها بدأ التجاوز إلى تحقير الجنس العربى ، وإهانة أبنائه ، إذ راح يضع الفرس والعرب فى كفتى ميزان ، وإذا به يرجح كفة الفرس ، ويضع كثيراً من شعره فى جانبها لعله ينتصر لها فى نفس الوقت الذى راح يسب الرجل العربى ، بل يطعنه فى أصوله ، ونسبه ، وانتمائه بصورة غاية فى التهكم والسخرية ، وفيها جعل التلميح - فى معظمه - لبعض معالم الحضارة التى اكتسبها العرب فى عصره مردودة فى جذورها وأصولها الأولى إلى قومه الفرس ، وهنا وضع المقارنة فى صور متفاوتة منذ قال فى غير البائية أيضاً موجهاً سخطه وسخريته إلى العرب جميعاً :

أحين كُسيت بعد العُرْى خزًّا ... ونادمتَ الكرامَ على العُـقـــار
تُفــاخــرُ يا ابنَ راعـيـــة وراَع ... بنى الأحـرار حسبُكَ من خَسَار
وكنت إذا ظمـئـت إلى قـــراح ... شـركت الكلب فى ولغ الإطار
تُريدُ بخطبـــة كَـســـرَ الموالىّ ... وينسـيكَ المكارمَ صـيـدُ فَـار
مـــقـــامك بيننا دنس علينا ... فليتك غـائب فى حـر نارر [٢٠]

ومع هذا التبجح والقبح فى التعامل مع الجنس العربى ، يبدو الزيف التاريخى مطروحاً فى تلك الصورة الموجزة ، وإن كانت - مع إيجازها - تظل شديدة الدلالة على مايرمى الشاعر إلى تأكيده وتضخيمه من خلالها ، حيث يضع الفرس فى كفة

---

(١٨) ديوانه ٤-٦٢ . (١٩) الديوان ٤-١١٥ .
(٢٠) الديوان ٣-٢٣ .

«بني الأحرار» وهم وحدهم أصحاب «الخز والعقار» في مقابل كفة العرب الذين اقتصر دورهم على رعي الإبل والأغنام وصيد الفئران في البادية ، وبذا حاول إلغاء دورهم الحضاري ، وإسقاط إسهاماتهم العريقة في عالم الثقافة والفن والفكر من خلال مبدعيهم وأسواقهم الأدبية ، وخروجهم الممتد شمالاً وجنوباً عبر التجارة بين اليمن والشام على الصعيد الاقتصادي من ناحية ، وعلى الأصعدة الحضارية والتفاعل مع الأمم المجاورة من ناحية أخرى .

ولايكاد بشار يهدأ عند طرح قضاياه بهذا الشكل ، فما زالت نفسه مليئة بالضغائن ، ومازال صدره يضيق بالعروبة عصبية وأمة ، ومازالت الرغبة الجامحة تسيطر على كيانه ووجدانه في أن يتشفى من ذلك الجنس العربي الذي سادت سطوته ، وامتد سلطانه إلى أطراف نائية منذ قضى على ضحاياه التي كانت إحداها امبراطورية الفرس ، فإذا الشاعر يعود ليتنفس الصعداء وينتابه آنذاك قدر من الراحة والاسترخاء الذي بعثه على نظم السخرية والتهكم بصورة تحكمها الأناة التي تبدو كامنة في تعدُّد الصور ، والإغراق فيها أحياناً ، أو في توالي التقارير وتكثيفها أحياناً أخرى ، وكأنه يجتهد في نظم بائيته ، موظفاً إياها في خدمة عصبيته ، وإثبات براءته من الانتماء للجنس العربي ، ليمني نفسه – في مقابل ذلك – ومن حوله بصحة انتمائه إلى المجد الساساني التالد ، وحين يوهم نفسه بتصديق مايقوله تراه يستطرد في ثنائه على ملوك الفرس وكأنه أصبح واحداً منهم طبقاً لقياسات الأنساب التي افتعلها في القصيدة .

ويبقى التساؤل قائماً حول طبيعة هجوم بشار بهذا الشكل على العصبية العربية في العصر العباسي بالذات ، ولِمَ كان كثير المدح في عصر بني أمية لخلفائها وولاتهم؟

وهو تساؤل تطرحه فكرة «التقي» التي التقطها بشار من سلوك بعض فرق الشيعة مع الخلافة ، خوفاً من بطشها ، والتماساً لإتاحة الفرص لاستكمال الكيان الحزبي لها بعيداً عن رقابة الدولة وضغوطها ، وكذلك الحال مع بشار الذي عاش حالة من الذعر من جراء ترقب الخلافة إذا هو أعلن موقفه الصريح ، أو جاهر بمبادئه الشعوبية ، فأسرها بشار في نفسه ، ولم يبدها للعصر بشكل واضح لإدراكه أن الدولة عربية ، وأن الموالي مازالوا أيضاً في مرحلة «تجمع خفي» لم تتح أمامهم الفرصة بعد لإعلان موقف التحدي ، أو إبراز جوهر العصبيات على هذا النحو ، وربما حاول أن يرضي نفسه بنسبه العربي في تلك الفترة ، لعله يتخلص من عناء التناقض والصراع

الذى أقض عليه مضجعه ، وهدد كيانه ، وربما كانت النتيجة بعد ذلك محاولته فى عصر سيطرة الموالى أن يتبرأ من هذا النسب ، بل يتشفى من ذلك الجنس ، فكان العنف سمة بارزة فى ردود الفعل مما انتهى به إلى ذلك الفخر العميق من خلال أصالة النسب الفارسى الذى تزعمه لنفسه ، واتخذ منه مقدمة لإعلان التعصب والمجاهرة بالحماس ، والتحيز للحضارة الفارسية ، لعله يتخلص بذلك من عقدته التى طال أمدها فى عصر بنى أمية من ناحية ، ولعله – من ناحية أخرى – يريح نفسه من حقيقة ضياع نسبه ، وانحداره إلى الطبقة الدنيا فى المجتمع العباسى .

وربما توازى التزاوج بين مغالاة بشار فى شعوبيته مع مغالاته فى زندقته التى قد ترتد – بدورها – إلى انتمائه للشيعة المتطرفة ، فى حالة حسن الظن به ، ومع سوء الظن فهى ترتد إلى إلحاده وكفره وقوله بالثنوية ، ورغبته الجامحة فى إعادة المذاهب الفارسية القديمة من خلال خروجه على تعاليم الدين الإسلامى وقيمه ، وكلا الاتجاهين تؤكده الروايات التاريخية الكثيرة حول بشار ، وكأن شعوبيته ، وزندقته كانتا وجهين لعملة واحدة خلاصتها شدة اندفاعه ضد فكرة العروبة وفكرة الإسلام معاً.

ولعل بشاراً لم يكن الشاعر الأول الذى تمتع بهذ الكم من المغالطات التى رصدها فى التعامل مع حضارة العرب ، وإنكارها حتى فى العصور الأولى ، فعندنا صور كثيرة من الهجاء القبلى ، ومن الطريف أن ترد هذه الصور على ألسنة شعراء العرب أنفسهم ، وكان من الممكن لأى منهم أن يسجل ماسجله بشار ، ولكن طبيعة الدوافع السياسية شئ ، والصدور عن واقعية فنية شئ آخر مختلف تماماً .

وقد ظهر رصيد من صيغ التحدى لدى شعراء النقائض فى عصر بنى أمية ، على ماعرف عنهم من التبارى والإقذاع والسب والتجريح والفحش ، ولكن المسألة – على الرغم من هذا كله – لم تصل إلى حد التزييف التاريخى الهادئ الذى اصطنعه بشار لنفسه فى قصيدته البائية وغيرها ، فكان الفرزدق يهجو جريراً بقوله مؤصلاً لنسبه على حساب تحقير نسب خصمه :

أولئك آبائى فجئنى بمثلهم   إذا جمعتنا ياجرير المجامعُ

بل راح يفتخر بما يستنكره عند بعض الجاهليين ، فيؤاخذهم عليه ، وينفيه عن أبائه ، لما فيه من تنافر مع طبيعة الفطرة الإنسانية القويمة ، وهو ما انتهى عهده تماماً مع الدعوة الإسلامية ، يقول الفرزدق جامعاً بين الوأد ورفضه ، وبين الخوض فى أحاديث العصبيات والأنساب :

ومنا الذى أحيا الوليدَ وغالبٌ　　وعمروٌ ومنا حاجب والأقارع

فهو يتوخى الصدق هنا ، وهو يناقش من خلال ذلك الصدق مايتعارض مع القيم الإنسانية الفاضلة ، فيقول بشكل أكثر تفصيلا :

أنا ابن عقال وابنُ ليلى وغالب　　وفكّاك أغلال الأسير المكفَّر

وكأن لنا شيخان : ذو القبر منهما　　وشيخ أجارَ الناس من كل مقبر

على حين لاتحيا البنات وإذْهمُ　　عكوف على الأنصاب حول المدوَّر

أنا ابن الذى رد المنية فضْلُهُ　　وما حَسبٌ دافعتُ عنه بمُعْور

أجار بنات الوائدين ومن يُجِرْ　　على الفقر يعلم أنه غير مُخْفَر (٢١)

ونعود إلى ماستنكره بشار على العرب من صيد حيوانات الصحراء كمظهر من مظاهر التخلف إذ نجده مجرد استثناء فى حياتهم ، ولم يكن بمثابة القاعدة الوحيدة للحياة الاقتصادية ، بدليل استنكار الفرزدق - وهو الشاعر العربى النسب - لمسلك الجاهليين فى وأد البنات خشية الفقر ، إذ عده من النقائص أو المثالب التى عدت استثناء لا أساس له من الشيوع كنمط حياة ، يحاسب على أساسه الجنس العربى كله من جانب بشار أو غيره من أبواق الشعوبية المذهبية المتعنتة فى العصر ، ففى مقابل هذا الفقر عرف البدو كثيراً من صور الثراء والغنى ، كما شهدت البيئة أنماطاً من تحضر المدن الكبرى والقرى ، وصوراً من الاختلاط بالحضارات المجاورة .

لقد دأب بشار على التنقيب عن المثالب التى يمكن أن يلتقطها ، ليحيلها من إطار الصور الجزئية النادرة إلى لوحات كبرى يضم فى إطارها الجنس العربى كله ظلماً وبهتاناً ، ولعل ذلك الرصيد السيئ الذى تركه فحول النقائض قد سهل لبشار المهمة ، حين وجد المادة جاهزة فى دواوينهم ، خاصة طابع اللهو الاجتماعى الذى سيطر عليهم أثناء إنشاده ، فكانت المادة رصيداً قبيحاً فى جبين الحضارة العربية ، وبدت سوطاً ضارياً ألهب به الشعوبيون ظهور أبناء الأمة الحاكمة فى كثير من الأحيان .

وكان من نظائر ذلك الرصيد السئ - على سبيل المثال لا الحصر - ماقاله الأخطل فى هجاء جرير من منظور الجانب الاقتصادى الذى شغل به بشار فى العصر

---

(٢١) ذو القبر : غالب أبو الفرزدق وكانت العرب تستجير بقبره . المعور : المعيب . شيخ أجار الناس : أراد جده صعصعة محيى الوئيدات . المدور : صنم فى الجاهلية .

العباسى ، وضخم صورته ونماها ، يقول الأخطل هاجياً قوم خصمه :

وسيروا إلى الأرض التى تعرفونها ... يكن زادكم فيها قَصِيدَ الأباعر
كلوا الكلب وابنَ العيرِ والباقعَ الذى ... يبيت يعسُ الليلَ أهل المقابر (٢٢)

فهل كان موقف الأخطل إلا صدوراً عن الرغبة فى الانتقام من خصمه ، مهما اصطنع من تلك الأكاذيب ، أو نسبها إلى قبيلته ، وهل كان الهدف لديه إلا كسب المزيد من تصفيق الجمهور وتأييده ، وإقناع نفسه بانتصاره على خصمه ، وتأكيد قدرته على إفحامه بمثل هذه الاتهامات التى لا أساس لها من الصحة الواقعية بالطبع ؟

لقد التقط بشار خيط لعبة النقائض ، فأحكم فتله ، ثم شده بعنف على أعناق العرب حتى كاد يقضى عليهم ، وهم فى أوج سيادتهم ، وقمة قوتهم ، على الرغم من هوان تلك الخيوط ، وضعفها يوم أن كانت متناثرة بين شعراء النقائض ، فى شكل مبعثه الأساسى العداء الشخصى بينهم ، مما لم يكد يتجاوزه الواحد منهم ، فهل كان لجرير أن يصمت أمام الإهانات التى وجهت إليه فى موقف أُكْل أهله ، ولم الصمت إذن وهو يستطيع أن يرصد فنياً صوراً على نفس الدرجة ، فراح يهجو خصمه بأكل النخالة ، وينسج له الصورة التى يفحمه بها ، ويشفى بواسطتها نفسه من هول هجائه :

إن ابنَ آكلة النخالة قد جَنَى ... حرباً عليك ثقيلة الأجرام (٢٣)

لقد حاول بشار – كما رأينا – أن ينتقم لعصبيته مما أصابها عبر الماضى ، وأن يحيل ضعف شعوبية العصر الأموى إلى منطق قوة ، لعله يرضى نفسه ويتجاهل ذكريات مؤلمة عانى فيها الإهمال والذل يوم أن احتقره جرير ، واستصغر شأنه ، فلم يرد عليه ، وبالتالى لم يعطه «تأشيرة دخول» يقتحم بها عالم الفحولة فى إطار فن النقيضة ، بل أسكته ، وأسكت معه قومه جميعاً ، حين حدد لهم مكانتهم فى بيته المشهور الذى أرسله فى إطار حكمى تهكمى ساخر :

وماجُعل القوادمُ كالذُنابى ... وماجُعل الموالى كالصَمِّيم (٢٤)

وربما راح بشار ينتقم لنفسه ولبنات قومه أيضاً حين عَرّض بنساء العرب ، وطرح صور الإعجاب من خلال الفارسيات اللائى وضعهن الأخطل من قبل فى

(٢٢) ديوان الأخطل ٢–٦٥٩ . القصيد : دم يفصد فيجعل فى مصير فيطبخ ويؤكل . يعس : يأتى ليلاً ويطوف . الباقع : دويبة خبيثة تنبش القبور وتكون فيها .
(٢٣) ديوان جرير ٢–٩٩٢ . (٢٤) ديوان جرير ٢–٥٨٨ .

صورة ساخرة رآهن فيها وهو بصدد مدحه للحجاج :

وبنات فـرسـا كلّ يوم تُصطفى   يبلونَهَنّ ومـالَهُنّ مُـهُــور (٢٥)

وإن كان الأخطل قد صدر فى صورته عن أصول واقعية أساسها نتائج تلك الحروب التى دارت بين العرب والفرس ، وأوقعت بالعنصر الفارسى فيئاً للمسلمين ، على نحو ماقيل عن قتيبة بن مسلم الذى بعث إلى الحجاج بابنتى فيروز بن كسرى يزدجرد بعد أن قتل ، فأمسك إحداهما وبعث بشاهفريد إلى الوليد فأولدها يزيد .

وربما راح بشار ينتقم لتلك الهزائم التى شهدها الفرس على أيدى قادة العرب الذين أذلوا تيجانهم ، وسلبوهم عزهم ، على نحو ماصوره جرير فى قوله (٢٦) :

ألا رُبّ جـبّـار سلبْنَاهُ تَاجَـهُ   فأصبح فينا عانياً يشتكى الكبلا

وكذا قوله :

كم من رئيس عليه التاج معتصبٌ   قـد غـادرَتْهُ جيادى وهو مقـتـول

أو قوله عن يوم ذى قار :

لهم يوم ذى قـار أناخـوا فـضـاربوا   كتائبَ كسرَى حين طار الوشائع (٢٧)

أو قول الأخطل مفتخراً بانتصار العرب فى ذى قار أيضاً على الفرس :

هلا كَـفَـيْـتُم مـعـدًّا يوم مَـضْلعة   كـمَـا كـفَـيْنا مَـعَـدًّا يَوم ذى قـار

جاءَت كتائب كسَرى وهى مُغْضبَةٌ   فاستأصلُوها وأردوا كلّ جبار (٢٨)

أو قول جرير على وجه التعميم للصورة :

وذى تاج له خـــزرات مُلْك   سلبناه السـرادق والحجـابا (٢٩)

وغير هذا مما يكشف ضلال ماذهب إليه بشار انطلاقاً من تعصبه للفرس وشعوبيته المذهبية ، فإذا ما وضعنا الزيف التاريخى فى مقابل الصدق ، استطعنا أن نتبين كذب بشار فى كل اتهاماته ، وهو ماسمح به لنفسه من تلاعب بأحداث التاريخ، وتوجيهها ، مما تمتع به الشاعر القديم فى معظم الأحوال ، حتى إذا ماصدر الشعراء

---

(٢٥) ديوان الأخطل ٢–٤٠٥ . يبلونهن : يخبرونهن .

(٢٦) ديوان جرير ٢–٧٦٠ .   (٢٧) ديوان جرير ٢–٩٤٨ .

(٢٨) ديوان الأخطل ٢–٦٣٨ معد بن عدنان : جد قبائل الشمال . المضلعة : الشديدة . يوم ذى قار : كان لربيعة على الأعاجم . استأصلوها : أتوا على آخرها . أرادوا : أهلكوا .

(٢٩) ديوان جرير ٢–٧٦٠ .

عن حماستهم لفكرة العروبة ، استقوا معطيات فخرهم من أحداث التاريخ على نحو ماصور الشعراء من حرب «ذى قار» ، وكيف كانت فى صالح الجانب العربى ، كما برز فى الشواهد السابقة لدى فحول الشعراء ، ولدى مغموريهم أيضاً على نحو مما قال العديل بن الفرخ العجلى فى العصر الأموى :

مـا أوقـد الناسُ من نارٍ لمكرُمَـة إلا اصطلينا وكنّا مُـوقـدى النار
ومـايعـدُّون من يوم سـمـعت به للناس أفـضلَ من يوم بذى قـار
جـئنا بأسـلابهم والخيـلُ عـابسـةٌ يوم استَلَبْنَا لكسرى كلَّ أسوار (٣٠)

لقد صدر بشار على هذا النحو عن عقدة الإحساس بالنقص ، والرغبة الجامحة فى الانتقام والتشفى من أصوات عربية أخذت على عاتقها حتمية الانتصار لعروبتها ، وراح أبناؤها يتفاخرون بأصالتهم ، وشرف قبائلهم من منطق عصبى محكوم بدائرة العروبة قبل أى اعتبار آخر ، وإن كانت القسمة قد وردت داخلها بين شعراء النقائض بصفة خاصة ، على نحو مما رصده قول جرير عن قومه :

قومى الذين يزيد سمعى ذكرهم سمعاً وكان بضوئهم إبصارى

وعن أخواله من نفس منطق الفخر والتحدى :

جعنى بخالك يافرزدق واعلمَن أن ليس خالك بالغاً أخوالى (٣١)

أو عن أسلافه وإعجابه بهم وبنفسه فى دائرة الفن والشاعرية :

وأدركتُ مَنْ قـد كـان قـبلى ولم أدَعْ لمن كان بعدى فى القصائد مصنعا (٣١)

صحيح أن هذه الأصوات بدت متفرقة ، محكومة بطابع التحدى والفخر الفردى والقبلى ، ولكنها تدور جميعاً فى إطار واحد تحكمه فكرة العروبة على أية حال، ففى تصوير المكانة السياسية لقومه ظهرت عنجهية الفرزدق وتضخيم ذاته وقومه :

ومنّا الذى لاينطقُ الناسُ عندهُ ولكنْ هو المستـأذَنُ المتنصِّفُ
تراهم قـعـوداً حـولهُ وعـيـونهم مكسـرةٌ أبصـارُهَا مـاتصرّف (٣٣)

وقوله على نفس النهج أيضاً :

(٣٠) شعراء أمويون ١-٣٠٠ .
(٣١) ديوان جرير ٢-١٠١٤ .
(٣٢) ديوان جرير ٢-٩٠٤ .
(٣٣) ديوان الفرزدق ١-٣٢ .

ترى الناس ماسرنا يسيرون خلفنا   وإن نحن أومأنا إلى الناس وقفوا

وقوله :

فما أحد إلا يرانا أمامه   وأربابَهُ من فوقه حين نلتقى

وهكذا لم يترك الشعراء العرب لهؤلاء الموالى إلا صوراً مطروقة ، راحوا يعيدون توزيعها ، ويحكون نسبتها وصياغتها ، تعلقاً منهم بالعصبية الفارسية من منطلق الحقد والبغض لفكرة العروبة ، فلاشك أن التاج الفارسى الذى اعتز به بشار كان مميزاً لحضارة الفرس ، ولكنه كان معروفاً أيضاً لدى خلفاء العرب ، إذ عرض الأخطل صورته فى بشر بن مروان قائلاً :

إذا وُزن الأقوامُ لم يُلفَ فيهم   كبشر ولا ميزان بشر يعادله

أغرُّ عليه التاج لا متعبِّسٌ   ولاوَرَقُ الدنيا عن الحق شاغله

ولعل هذه الشواهد تسجل جانباً من حقيقة ماصدر عنه بشار من صور شعوبيته التى استقى مادتها من تراث طويل ممتد عبر عصر سابق ، واستقاها اجتماعياً وسياسياً من واقع عصره ، وما آل إليه أمر الموالى فى ظل خلفاء بنى العباس ، ممن تهاونوا معهم ، وتركوا لهم الحبل على الغارب ، فكشفوا أحقادهم ، واشتقوا لأنفسهم ، وانتقموا للماضى المظلم فى جنسهم على نحو ماتحقق فى شعر بشار وغيره من أبناء مدرسته .

على أن هجوم بشار على الجنس العربى لم يكن ليعطيه الحق فى عرض صور مزيفة ، يتعرض فيها لأحداث التاريخ بالتغيير والتحوير حسب مقتضيات الأهواء التى يصبو إلى إرضائها فى نفسه وقومه ، ولكنه آثر أن يصنع ذلك فجاء منطق التزييف شديد الوضوح فى كثير من شعره الشعوبى .

الهجائية السياسية(أبو الطيب المتنبى)

(١)

وقع بعض الخلفاء العباسيين ضحايا لمنطق الرفض عند بعض الشعراء ، وبدا ذلك مؤشراً إلى تفشى أنماط من الفساد ، تجد بعضها فى انصراف بعض الحكام عن الجادة فى قيادة الرعية ، أو العجز عن ضرب المثل الأعلى والقدوة الطيبة أمام المحكومين ؛ الأمر الذى أخذه بعض الشعراء على عاتقهم فراح يترنم بقصائده فى ذم أولئك الخلفاء من ناحية ، وعرض صور من ضعف الخلافة وإيذانها بالانهيار من ناحية أخرى .

على أننا بذلك لانؤرخ للهجاء السياسى من خلال العودة إلى جذوره الأولى ، ولكننا نكتفى هنا بتأمل أصوله فى العصر العباسى الأول قبل عصر المتنبى ، ليدور الحوار حول علاقة الحاكم بالمحكوم فى ظلال المجتمع العباسى ، أما عن التأصيل المطلق للهجاء السياسى فهو يرتد بنا إلى العصر السابق ، يوم أن كثر التفاف الشعراء حول الحزب الحاكم من بنى أمية ليكونوا لأنفسهم «حزباً» يدافع عن شرعية الخلافة من خلال مدح البلاط ، وطرح كم شعرى هائل من الهجاء السياسى للأحزاب الأخرى المناوئ للخلافة ، مثل الشيعة ، والزبيريين ، والخوارج ، ممن انطلقوا أيضاً من منظور ذلك الهجاء السياسى للخلافة (١) .

ولكن الهجاء السياسى فى ذلك العصر بدا متميزاً إذ قام على جدل واضح حول فكرة الخلافة وأحقية كل حزب بتوليها ، وراح الشعراء يدورون فى حلقات سياسية موزعة بين الدفاع والهجوم ، مما أسهم فى انتشار قصيدة الهجاء من ناحية ، وأدى إلى تحول بعض الفنون الأخرى لتؤدى نفس الوظيفة من ناحية أخرى ، وإذا بفن الغزل - على سبيل المثال - يتحول لدى ابن قيس الرقيات إلى غزل كيدى ، أو سياسى ، يكمل به مسيرة الهجاء ضد الخليفة الأموى يوم أن كان ابن قيس ابناً باراً للحزب الزبيرى ، يتبنى قضاياه ، ويدافع عنه .

ولاشك أن أحداثاً جساماً أصابت الحياة الأموية قد أسهمت فى نمو هذا الاتجاه بين اتجاهات الشعر المتعددة ، وكان لحركة التنافس الدامى حول الخلافة أثرها فى

---

(١) تراجع معالجة قضايا الفرق الإسلامية فى كتاب (شعر الفرق الإسلامية) للدكتور النعمان القاضى ، وفى الجزء الثانى من كتابنا هذا .

ذلك ، وزاد من شدتها ماقُطّع من أواصر القربى ، وبدا شديد الوقع على نفوس الشعراء وكثير من المسلمين ، على نحو ماتردد حول تفاصيل مقتل الحسين فى كربلاء ، وهو مارددته ألسنة بعض الشعراء من منطق الهجاء السياسى للخليفة الأموى ، والانتصار للشيعة من خلال التباكى على مقتل الحسين فى كثير من قصائدهم .

ولاتخفى الأسماء الكبرى التى برزت فى هذا العصر ، وكان لها باع واسع فى الهجائية السياسية ، سواء فى ذلك شعراء الحزب الحاكم أو الأحزاب الأخرى المناوئة له ، إذ لمعت أسماء جرير والأخطل والفرزذق من شعراء البلاط ، ممن نافحوا عن الخلافة ، وتبنوا توجيه السهام المصمية إلى بقية الأحزاب ، وكذلك كان الكميت ابن يزيد شاعر الشيعة وصاحب «الهاشميات» ومعروف موقفه العدائى الصريح من الخلافة يوم أن كان شديد الإخلاص للعلويين ، ومن شعراء الحزب الزبيرى برز اسم عبيد الله بن قيس الذى عرض بالخليفة من خلال مواقفه من عبدالله بن الزبير ومصعب بن الزبير ، وتبنيه قضايا الحزب الزبيرى قبل أن يتحول هواه إلى بنى أمية تحت ظروف خاصة تحكيها قصة غزلياته السياسية واعتذاره عنها ، مما يدخل شعره فى البيت الأموى ضمن باب التقية الذى فتحه شعراء الشيعة .

ومن هنا بدا الهجاء السياسى صورة مرتبطة بظروف العصر ، محكومة بتعدد الاتاهات ، ومواقف الأحزاب التى حكت صراعات عصر بنى أمية ، ومع عصر بنى العباس يتغلغل العنصر الأجنبى ، ويطرح نفسه شريكاً للعرب فى مختلف مجالات الحياة ، ومنها السياسة ، فظهر – كما رأينا – تدخل الفرس ، ومحاولة تثبيت مكانتهم على حساب العرب ، وما إن تخف حدة العنصرية الفارسية حتى تتسلم الراية العصبية التركية ، وعندئذ يتنبه بعض الشعراء ممن أخلصوا لعروبتهم إلى خطر هذا الاتجاه ويحاولون مقاومته ، وإن جاءت هذه المقاومة بصورة عدوانية عنيفة تطرقت أحياناً إلى انتقاد الخليفة ، وعرض مشاهد ضعف خلافته ، أو إنذارات انهيارها وأفولها .

ويبدو أن عهد المعتصم كان أكثر الفترات التى شهدت مثل هذا الهجاء السياسى، ربما بسبب من قدرة الأتراك على التوغل فى شئون الدولة ، وزيادة نفوذهم وسلطانهم فيها ، واتساع سطوتهم بشكل أصبح يهدد أمن الخلافة من ناحية ، ويسئ إلى سمعة خلفائها من ناحية أخرى ، وقد جرؤ دعبل الخزاعى على رسم صورة هجائية تصور هذا الموقف فى قوله :

لقد ضاع أمر الناس إذ ساس ملكهم

وصيفٌ وأشناسٌ وقد عظم الكربُ

وهمُّك تركى مــاعليــه مـهــانة
فـــــأنـت لـه أم وأنـت لـه أبُ (٢)

صحيح أن الشاعر يبدو حريصاً على الدفاع عن عروبة الخلافة ، ولكنه يبدو اندفاعاً من منظور الهجاء السياسى ، حين يعرّض الشاعر بأسماء قواد كانوا شديدى الصلة بالخليفة العباسى ، ولهم خطرهم أيضاً على مكانته وسلطانه .

إذا أحـبـابهُ أمـسـوا عـشـيـا ... أعـدُّوا واسـتـعـدوا للبـوار
يُبـيـد الراح فى يوم الندامى ... ويُفْنى الزادَ فى يوم الخـمـار
تفـانى الناس حـتى قلت عـادوا ... إلى حـرب البـسوس أو الفـجـار
فلولا اللـه والمعـتـز بدنا ... كما بادت «جديس» من «وبار» (٣)

وإن كنا لانستطيع أن نسجل للبحترى شجاعة مطلقة فى غير هذا الموقف ، وهو مالم يتمتع به فى سيرته ، ولكنه – على أية حال – قد طرح رؤيته بشكل مغلّف حين رصدها فى ثنايا المدح ، ولم يجرؤ على إعلانها صراحة إلا من خلال ما استعان بتصويره من حصيلة ثقافته التاريخية ، ومنها ذكر قصص الأمم البائدة ، من أيام العرب المشهورة .

ولعل ابن الرومى بدا أشد جرأة ، وأكثر عمقاً فى هجائه الذى عُرف به ، فقد تقدم إلى المعتز هاجياً ، وسحب منه جدارته بالخلافة ، كاشفاً بشعره عمن كان أكفأ منه لها ، ورامياً إياه بالمشاركة غير المباشرة فى جريمة اغتيال أبيه المتوكل ، متهماً إياه وإخوته بالتقصير فى حق أبيهم حيث جزوه شر الجزاء وكلهم ولاة سوء عجزوا عن الثأر له ، والانتقام من الجناة ، فى قوله :

دع الخلافة يامعتز من كثب ... فليس يكسوك منها الله ماسلبا
تالله ماكان يرضاك المليك لها ... قد احتقابك ما أصبحت محتقبا
يامَنْ جنى لأبيه القتل ثم غدا ... حَرْباً لثائره صدقت من ثلبا
يا أولياء عهود الشر هونكمُ ... من غالب الله فى سلطانه غلبا
لقد جزيتم أباكم حين أكرمكم ... بالعهد أسوأ مايجزى البنون أبا

(٢) شعر دعبل الخزاعى ٥٢ . أشناس ووصيف : من قواد المعتصم الأتراك .
(٣) ديوان البحترى ٩٣٦/٢ ، حرب البسوس : هى التى دارت بين بكر وتغلب .
الفجار : حروب كانت مع قريش وسمتها كذلك لأنها كانت فى الأشهر الحرم .
جديس : من قبائل العرب البائدة . وبار : كانت من جبال عاد بين رمال يبرين .

وهكذا عرف الشعر العربى تيار الهجاء السياسى للخلفاء أو ولاة العهد ، وخاصة فى فترات عنف الصراع السياسى ، إذ كانت الظروف مهيأة لارتفاع موجة الهجاء كصيحة احتجاج ، تعبر عن سخط الرعية من خلال الشعراء الذين كانوا فى نفس الوقت أبواق دعاية للخلافة العباسية ، إذ ظل بعضهم - على ندرة - وقد أخ على عاتقه إبراز السلبيات والوقوف عندها إذا ما واتته الفرصة ، وكان بمأمن من قبضة الخليفة ، فعندها لايتورع الشاعر عن التعريض به ، وإعلان الهجاء له ، وكشف الجوانب السيئة فى شخص مهجوه على هذا الصعيد السياسى بوجه .

وربما كان لتهاون بعض الخلفاء دور بارز فى تشجيع هذا الاتجاه فى فترات تدهورت فيها أمور الدولة وكادت الخلافة تفقد هيبتها المعهودة ، وبدا الخليفة نفسه متخاذلاً وخاصة حين يتورط فى حركة اغتيالات سياسية ، أو ينزلق إلى ممارسة حياة لاهية ماجنة تتحطم معها الأطر المعروفة عن مكانته كخليفة مسلم على نحو مايحكيه التاريخ حول تورط المنتصر بالله فى مقتل أبيه المتوكل ، أو عن مجون عبدالله بن المعتز صاحب كتاب «فصول التماثيل فى تباشير السرور» .

ويبدو أن كل الصور الهجائية لم تكن فى مواجهة المهجوين من الخلفاء أو الأمراء ، فكثير منها قيل بعد فترة من موضوع الانتقاد وموضع الاعتراض ، فكان صرخة متأخرة بعد فوات الأوان ، بعد أن يأمن الشاعر على نفسه شر الخليفة وعقابه، على نحو ماتبينه الرائية الرائعة التى نظمها البحترى حول مقتل الخليفة المتوكلة ، ولعله أسرع بنظمها ليلة حادث الاغتيال ، وأخفاها عنده ، حتى لايقع تحت طائلة عقاب المنتصر بالله وغضبه ، وخاصة إذا أخذنا فى الاعتبار ماروى عن مشاهدة البحترى لوقائع الحادث ، واختفائه خلف كرسى بعيد عن أعين الجناة ، ومن هنا جاء جمال التصوير لأبعاد الموقف وتأكد صدق الانفعال بِه ، الأمر الذى دفع الشاعر إلى تأجيل إخراج قصيدته إلى الحياة العباسية إلا بعد أَمْن على نفسه من أن يقع فريسة فى براثن الخليفة المتهم فى قتل أبيه [٤] .

وعلى هذا يسهل تفسير انتشار شعر الهجاء السياسى من منظورىْ الإبداع والتلقى معاً ، فمن قبل الإبداع لاتخفى جرأة بعض الشعراء وتطاولهم على أصحاب السلطان ، أو معايشتهم لبعض السلبيات التى استوقفهم طويلاً ، ومن زاوية التلقى

---

(٤) أقصد بذلك رائيته فى رثاء المتوكل :

محل علي القاطول أخلق داثره وعادت صروفُ الدهر جيشاً تغاوره

الديوان ٢-١٠٤٥ . وانظر تحليلها فى كتاب (حركة الشعر بين الفلسفة والتاريخ) للمؤلف .

حدث ذلك التحول الهام فى مكانة الخلافة ، مما أسهم فى ازدياد موجة السخط التى فجرها ذلك الفريق من الشعراء بصفة خاصة .

وهكذا تطور فن الهجاء حين اتصل بعالم السياسة ، فظهر «هجاء سياسى» متميز، يختلف عن الهجاء الفردى الموروث من الحياة القبلية منذ العصر الجاهلى ، أو الهجاء الجماعى فيها أيضاً ، كما يختلف عن الهجاء الدينى الذى شهده عصر المبعث على ألسنة فريق من شعرائه المدافعين عن الدعوة وصاحبها ﷺ فمع انتشار الأحزاب السياسية والفرق المختلفة فى عصر بنى أمية ، ومع ماعرفه العصر من خصومات وعصبيات وصراعات ظهرت صور الهجاء السياسى الذى صار فى تيارات متفاوتة ، برزت فى بعضها قدرات الشعراء على النقد السياسى للحاكم ، إذا ما أتيحت أمامهم الفرص للنهوض بتلك المهمة ، واستمر الموقف بهذا الشكل فى الدولة العباسية إلى أن انقسمت على نفسها ، وكثرت فيها الدول وتعددت الإمارات وتجاوزت صيغ الهجاء لدى بعض الكبار من الشعراء كل المستويات السابقة ، حيث وجهتها طموحات بعض الشعراء إلى تجاوز حدود مكانتهم ، بما راتبط بها من حدود الشهرة وذيوع الصيت ، والاعتراف بالمكانة ، والطموح المادى ، بل وصلت المسألة إلى درجة عالية من الطموح السياسى ، راح فيها الشاعر يسجل آماله وطموحاته من منظور جديد ، بدا فيه العنصر الذاتى سائداً وموجهاً لحركة القصيدة ، ومحدداً لعلاقة الشاعر بمهجويه من أصحاب السلطان السياسى .

ومن هنا يصح أن نتعرف على صورة متميزة من صور الهجاء السياسى لدى المتنبى ، للتعرف عليها كحلقة جديدة فى الهجاء العربى عامة ، والهجاء السياسى على وجه التخصيص ، وخاصة حين يصدر هذا الهجاء عن تجربة لم تتوافر لغيره من الشعراء ، وكذلك حين يعرف بطبيعة الحاكم من حيث سياسته وأصله وانتماؤه ، وهى أمور تتعلق – فى جملتها – بخبرة الشاعر بحكم المعايشة التى قد تتاح له فى البلاط ، مما يهيئه لرصد أبعاد من سياسته ووسائله فى حكم البلاد ، ولعله يفيد من ذلك كله ، أو يتخذه ذريعة لإنشاء قصيدته المشهورة والتى ربما جاءت رد فعل لفشله فى طموحه السياسى الذى أشار إليه يوم أن مدحه على نحو قوله فيه :

قواصد كافور توارك غيره ... ومن قصد البحر استقل السواقيا
يدلُّ بمعنى واحد كل فاخر ... وقد جمع الرحمن فيك المعانيا

وفيها ألمح إلى التصاقه بالسياسة ، وأمله فى المشاركة فيها بشكل عملى :

إذا كسب الناس المعالى بالندى … فإنك تعطى فى نداك المعانيا
وغير كثير أن يزورك راجل … فيرجع ملْكاً للعراقَيْن واليا (٥)

وفيها أيضاً يبين كيف وصل كافور إلى الحكم بكده وجهده وبذله ، وهو ماسحبه منه بعد ذلك فى الدالية كما سنرى ، فهو يقول فى اليائية :

وما كنتَ ممنْ أدرك الملك بالمنى … ولكن بأيام أشَبْنَ النواصيا
لبست لهم كُدْر العجاج كأنما … ترى غير صاف أن ترى الجو صافياً

ويبدو أنه كان مدحاً ينذر بهجاء قريب ، على نحو ما أشار فى نفس القصيدة :

ولولا فضول الناس جئتك مادحاً … بما كنت فى سرٍّ به لك هاجيا (٦)

فلاشك أن المتنبى – كما هو واضح – قد أضفى على شخص كافور الكثير من ملامح السيادة والعظمة . ولكنه بدا شديد الحرص – ولعل كافورا قد أدرك ذلك – على أن يوظف الصورة فى خدمة قضيته التى ينتظر إنجازها من خلال فكرة الملك ، أو الولاية التى راح يرددها ، بل ألمح إلى طلب إنجاز الوعد من هذا المنظور على نحو ماصوره قوله :

ووعدك فعلٌ وعد لأنه … نظير فعال الصادق القول وعدُه
وما رغبتى فى عسجد أستفيده … ولكنها فى مفخر أستجدُّه

ويظل المتنبى رهينة أفكاره وآماله إلى أن يدب إلى نفسه بعض من اليأس ، ويشوبها قدر من القتامة ، مع بعض من الأمل فى إنجاز الوعود التى طال بها الأمد ، ولم يتحقق له منها شئ .

أبا المسْك هل فى الكأس فضل أناله … فإنى أغنى منذ حين وتشربُ
إذا لم تنُطْ بى ضيعةً أو ولايةَ … فجودُك يكسونى وشغلك يسلُب

---

(٥) ديوان المتنبى ٦٣٥ .

(٦) نفسه ٦٣٥ يصور الشاعر كيف يهجو كافوراً وهو يمدحه ظاهراً ، فلولا فضول الناس لأظهر هجاءه وقال إنه يمدحه به ، وكافور لايعلم ذلك ولكنه فضول الناس ممن زعموا أن الذى أتاه كان هجاء لامديحاً .

(٢)
الــدالية نموذجــا

وكما حقق المتنبى لنفسه مكانة مرموقة فى فن المدح لدى الخلفاء والأمراء والولاة ، استطاع أن يحتل موقعاً مشابهاً فى فن الهجاء ، حين تحول موقفه من بعض ممدوحيه ، فكانت مدائحه بمثابة دعاية سياسية ترفع من شأن هؤلاء الممدوحين ، وعلى النقيض منها كانت تلك القصائد الهجائية التى سيطرت عليه فيها رغبته فى الانتقام لنفسه ، ولكن – آنذاك – أسوأ دعاية سياسية تتناول عرض مثالب من كانوا محلاً لطعنه وهجومه وغضبه .

أصبح من المعروف عن المتنبى فى هذا الفن أنه قادر على كثرة الإنتاج فيه ، وقد أنتج بالفعل كثيراً من الهجائيات التى ذاعت شهرتها ، واتسمت بالقبح والبشاعة ، وانتشرت بين طياتها صيغ تشى بالبذاءة والحدة ، فإذا ماتصورنا أن هذا الهجاء – على الأقل فى هذه القصيدة – صدر عن موقف انهزامى انتكست فيه آمال الشاعر ، وخابت طموحاته ، أدركنا إلى حد يمكن أن يقسو فى توجيه طعناته من منطق نفسيته الجريحة ، بالإضافة إلى ماعرفنا عنه من إحساسه بعظمة ذاته التى أكثر من الفخر بها ، فلم يكن أهلاً لتقبل الدنيَّة ، بل نأى بنفسه عنها ، ورحل قبل أن يلتقى بها ، وربما كشفت لنا شيئاً من ذلك قصيدته الدالية التى قالها فى هجاء كافور الأخشيدى يوم عرفه من سنة خمسين وثلثمائة هجرية ، وقد خرج من مصر بعد أن أقام سنة لايلقى كافوراً أو ينشده ، ولكن يسير معه فى الموكب ، حتى إذا كان هذا اليوم نظم تلك القصيدة فى هجائه فقال [٧] :

(١) عيـد بأية حـالٍ عُـدْتَ ياعيـدُ ... بمَا مَضَى أمْ بأمْـرٍ فيـكَ تَجْـديدُ ؟
(٢) أمّـا الأحبـةُ فـالبيـداءُ دونهم ... فليت دونَك بيـدٌ دونهـا بيـدُ
(٣) لولا العلَى لم تجبْ بى ما أجوب بها ... وجناء حـرف ولاجـرداءُ قيـدود

(٧) ديوان المتنبى ١٣٩/٢ .
(٣) الوجناء الحرف : الناقة الضامرة . الجرداء : الفرس القصير الشعر . القيدود : الطويلة . يجوب : يقطع .

(٤) وكان أطيب من سيفي مَضاجَعة … أشباه رونَقه الغيدُ الأماليدُ
(٥) لم يترك الدهرُ من قلبي ولاكبدي … شيئاً تتيمه عينٌ ولاجيد
(٦) ياساقييَ أخَمْر في كؤوسكما … أمْ في كؤوسكما هَمٌ وتسهيد ؟
(٧) أصخرة أنا مالي لاتُحركُني … هذى المدامُ ولاهذى الأغاريد
(٨) إذا أردْت كميت اللون صافية … وجَدتُها وحبيبُ النفس مفقودُ
(٩) ماذا لقيتُ من الدنيا وأعجبه … أنى بما أنا باك منه محسود
(١٠) أصبحتُ أروحَ مُثرٍ خازنا ويدا … أنا الغنى وأموالى المواعيدُ
(١١) إنى نزلت بكذّابين ضيفُهُم … عن القرى وعن الترحال محدود
(١٢) جودُ الرجال من الأيدى وجودُهم … من اللسان فلا كانوا ولا الجودُ
(١٣) مايقبضُ الموت نَفْساً من نفوسهم … إلا وفى يده من نَتْنِها عود
(١٤) من كل رخو وكاء البطن مُنفتقٍ … لا فى الرجال ولا النسوان معدود
(١٥) أكلما اغتال عبدُ السوء سيده … أو خانه فله فى مصر تمهيد
(١٦) صار الخصىُّ إمام الآبقين بها … فالحرُّ مُسْتَعَبدٌ والعبد معبود
(١٧) نامت نواطير مصر عن ثعالبها … فقد بَشَمْنَ وماتفنى العناقيد
(١٨) العبدُ ليس لحر الصالح بأخ … لو أنه فى ثياب الحر مولود
(١٩) لاتشتر العبد إلا والعصا معه … إنَ العبيد لأنجاسٌ مناكيد
(٢٠) ماكنت أحسبُنى أحْيَا إلى زمن … يسئ بى فيه كلبٌ وهو محمود

---

(٤) الغيد : جمع غيداء وهى اللينة .
الأماليد : الناعمات المستويات القامات . والأملود : الغصن الناعم .
(٧) الأغاريد : الأغانى .
(٨) الكميت : الأحمر الداكن المائل للسواد .
(١٤) الاغتيال : القتل غيلة أو مغافلة .
(١٥) النواطير : الكبار أو سادة القوم . الثعالب : العبيد وأراذل القوم .
(١٦) المناكيد : الذين لاخير فيهم . أبو البيضاء هنا كنية يسخر بها من كافور الأخشيدى .
(٢٠) المثقوب المشفر : يشبه فى عظم مشافره بالبعير الذى يثقب مشفره للزمام .
العضروط : التابع الذى يخدم الناس بطعام بطنه . الرعديد : الجبان .

(٢١) ولاتوهمتُ أن الناس قد فقدوا وأن مثل أبى البيضاء موجود
(٢٢) وأن ذا الأسود المثقوب مشفره تطيعه ذى العضاريط الرعاديد
(٢٣) جوعان يأكل من زادى ويمسكنى لكى يقال عظيم القدر مقصود
(٢٤) إن امرأ أمةٌ حبلى تدبّره لمستضام سخينُ العين مفئود
(٢٥) ويلُمّها خطةً ويلُم قابلها لمثلها خلق المهريّةُ القود
(٢٦) وعندها لذّ طعمُ الموت شاربه إن المنية عند الموت قنديد
(٢٧) من علّم الأسود المخصىّ مكْرمةً أقومه البيض أم آباؤه الصيّد ؟
(٢٨) أم أذْنه فى يد النخاس دامية أم قدرُه وهو بالفلسيْن مردود ؟
(٢٩) أوْلَى اللئام كُويفيرَ بمعذرةٍ فى كل لؤم وبعض العذر تفنيد
(٣٠) وذاك أن الفحول البيض عاجزة عن الجميل ، فكيف الخصية السود ؟

(١)

لم يكن المتنبى فى حاجة إلى أن يسعد ممدوحه بهذه المقدمات الطويلة للقصائد المدحية ، على حد توظيف ابن قتيبة لهذه المقدمات ، بل اختلف الموقف هنا فى طبيعته ، وكان عليه أن يخضع لملابسات الموقف الهجائى فى إصدار صوت حادة تتناسب فيه البداية مع الظروف التاريخية التى خرج فيها من مصر ، وقد شدّ رحاله منها بعد ما أدركته خيبة آماله ، ودب فى نفسه اليأس من تحقيق أحلامه فيها .

وهو يصور يوم خروجه بأنه عيد على وجه الحقيقة ، فقد رحل فى وقفة عيد الأضحى ، ويتساءل لعل هذا اليوم يجيبه ، وكأنه يريد أن يطمئن إلى حقيقة الماضى ، وهل انتهى أم أن له عودة أخرى إليه ، وإذا كان ثمة عودة فهل فيها من جديد ؟ أم أنها لن تجدد شيئاً ويعيش الشاعر فى البيت ، ومع القضايا التى أراد الاستفسار عنها ،

(٢٢) الخطة : الأمر والشأن . المهرية : الإبل المنسوبة إلى مهرة وهى قبيلة من العرب . القود : الطوال جمع قوداء .
(٢٣) القنديد : القند وقيل هو الخمر .
(٢٤) كويفير : تصغير كافور من باب التحقير . بعض العذر تفنيد : أى أن عذرى فى لؤمه لوم له وهجاء على الحقيقة .

يمتد النفس الشعرى فى المطلع ، فيتجاوز هذا المعنى الخاص إلى العودة ثانية إلى البداوة ، حيث يستمد منها المتنبى ألفاظه ومعانيه ، إذ يصور البيداء وقد حالت بينه وبين أحبابه ، الأمر الذى أدى إلى سخطه على كل ماحوله ، حتى العيد ذاته ، ولذا يتمنى أن يقع الفراق الحقيقى بينه وبين ذلك العيد ، وليس بينه وبين أحبته .

وكما مزج المتنبى مدائحه بفخره بنفسه ، عاوده هنا هذا الحنين إلى الغوص فى أعماق ذاته ، واستبطان حقائق العظمة التى يراها فيها ، فيصور طبيعته الأصيلة التى رآها أهلاً لتحقيق طموحاته ، ولذا راح يبرر سبب خروجه ، وإكثاره من الرحيل ، يجوب البلاد والآفاق طولاً وعرضاً ممتطياً صهوة جواده ، حريصاً على تحقيق ماعاش يتمناه من آمال وأمجاد كبار ، وهو لايرضى الدنية فى دنياه ، بل يجد نفسه بين أمرين لاثالث فهما : إما أن يحقق طموحه الذى سيطر عليه ، ودفعه إلى هذا الخروج ، وإما أن يقتصر من حياته على البقاء فى مداعبة الحسان على عادة غيره من الشعراء .

ويكاد المتنبى يفقد اتزانه حين يعجز عن الفصل الدقيق بين الأمرين خاصة أنه قد خرج فعلاً ، وآثر تحمل المشقة فى سبيل طموحه ، وباءت مساعيه بالفشل ، فوقع فى حيرة من أمره زجت به إلى تلك الدفقة النفسية التى اندفعت مرة واحدة ، مصطبغة بطابع اليأس والقنوط ، وقد راح يشكو الدهر ، ويصور حزنه لما أصابه من خيبة أمل ، فقد رآه يسلبه كل شئ ، ولم يترك له فرصة التمتع بشئ ، ويبدو موقفه من الدهر هنا مختلفة عنه فى المقدمات المدحية التى راح فيها يصور سلبيته ، حتى يعطى ممدوحه فرصة السيطرة على الدهر والتحكم فيه ، وإلى جانب هذا يبدو صدور المتنبى هنا عن تجربة ذاتية أمراً واضحاً ومحققاً ، فهو يستمر فى موقفه المضطرب الحائر ، فينقل حواره من الدهر إلى صاحبيْه ، أو ساقى الخمر ، ليتساءل عن حقيقة مابداخل كأسيهما ، فهو لايدرى مايكنه له القدر ، ومايتنظره (الغيب) ، فهل تلك الكؤوس خمر تسكره ؟ أم نها لاتكن له إلا الهم والتسهيد الذى يزعجه ويقلق باله ؟ وتكاد الخمر هنا تفشل فى أداء مهمتها ، إذ يقل تأثيرها حين يتحول الشاعر تحت وطأة آلامه ومصائبه إلى صخر لايكاد يتأثر بما يدور حوله فى عالم الأحياء وفى جزئيات الصورة مافيها من هذا اليأس الذى ترك المتنبى حائراً حول مستقبل أيامه ، كما كان حائراً مع ماضيه ، وأيضاً فى حاضره ، لأن طموحه القاتل لم يساعده على أن يقنع من حياته بشئ ، ولم يحقق له أملاً عاش ينتظره ، ويحلم به .

ولايترك الشاعر الصورة إلا بعد استكمال تفاصيلها ، إذ يعود إلى تصوير

حسرته على أحبته الذين افتقدهم ، فلم يعد من السهل عليه أن يجدهم ، ولم تعد الاحتمالات تشير إلى ذلك ، وإن أشارت فإلى إمكان وجود تلك الخمر التى صورها من قبل ، وهنا يصر المتنبى على كشف حقائق حياته ، حين يبكى حظه فى هذه الدنيا أينما ذهب ، صحيح أن الآخرين وجهوا إليه سهام حسدهم وأحقادهم ، وكانت صلته بكافور هى الدافع الكامن وراء تلك الضغائن كلها ، فأراد هنا أن يكشف حقيقة تلك الصلة التى لم تكن عليه إلاً وبالاً ، فهى لم تذر منه إلا آماله الكبار التى عقدها على مجيئه إليه ، إذ أن حقيقة مانالة لم يتجاوز مجموعة من الوعود والأضاليل والأمانى الكاذبة ، تلك التى ضاعت أدراج الرياح ، دون أن تكون فى حاجة إلى يد الشاعر تسيطر عليها ، أو خازن يحتفظ له بها .

لقد أدرك المتنبى طبيعة الخديعة منذ حل بقوم – على حد تصويره – ديدنهم الخداع والكذب ، فهم لايجودون بشئ لضيفهم إلا بالقول دون الفعل ، ولذا راح يدعو عليهم بالفناء ، ويتمنى لجودهم المزعوم ألا يصير له ذكر بعد هذا ، ولايخفى هنا أن تعميم الصورة – على هذا النحو – يقصد به المتنبى كافوراً بصفة خاصة ، وهو مايزداد وضوحاً فى تصوير الموت الذى يرفض أن يمد يده إليهم لما يعرفه عنهم من نتن ورداءة ، فهو فى حاجة إلى وسيلة تنقذه من هذا النتن ، فيستعين بعصاه حتى لايلمسهم – على سبيل التشخيص – بيده مباشرة .

وفى مشهد سياسى يقف المتنبى هادئاً ، بعيداً عن ذلك الاضطراب الذى وقع تحت سطوته عبر حديثه فى الجزء السابق من القصيدة ، فهو ينكر على كافور أن ينال الملك من سيده بعد تدبير قتله ، كما يستنكر من أهل مصر صمتهم على جرائم هذا العبد ، فمن غير الطبيعى أن يترك السادة عبيدهم يعبثون بمقدرات الناس ويتلاعبون بأمور حياتهم وآمالهم .

ويرتفع نغم الهجاء حتى يتحول إلى صخب وضجيج يحمل الكراهية الصريحة لكافور حين يتحدث المتنبى عن العبيد ، فيحقر من شأنهم ، ويبين دناءة موقعهم فى سلم التصنيف الطبقى بعيداً عن مستوى الأحرار فى درجاتهم العليا ، ليرفض بذلك أن تصبح المساواة فى المولد مبرراً للمساواة فى الحياة ، ذلك أن العبد والسيد وإن تساويا فى المولد ، فإن طبيعة كل منهما تنتهى إلى اختلاف جوهرى عن الآخر ، ذلك أن العبد لاتسيره إلا العصا ، نظراً لما اعتاده من عيش محكوم بالذل والعبودية والعنف ، بينما الحر لايعرف ذلك ، وهنا يظهر الفارق جلياً بين النمطين ، أو – بمعنى محدد – بين كافور وأى حاكم حر آخر .

ثم ينعى المتنبى حظه فى علاقته بهذا العبد ، إذ يتمنى ألا يكون العيش قد بلغ به اليوم الذى أساء إليه هذا (الكلب) على حد تعبيره ، واضطر هو إلى الزيف والنفاق الاجتماعى ، فكان واحداً من مادحيه ، ولذلك جعل خاتمة القصيدة بمثابة «شريط للذكريات» سجل عليه تلك الصفات السيئة التى رصدها فى شخص كافور ابتداء من سواد لونه ، إلى قبح منظره ، إلى دناءة نفسه ، خاصة حين أتى على زاد المتنبى وطموحه ، مما دفعه إلى ركوب ناقته قانعاً من الغنيمة بالإياب إلى بلاد أخرى ، وكأن ناقته قد أنقذته من سطوة العبد ، فهى لم تخلق إلا لمثل هذه الأحوال التى يصبح فيها الفرار ضرورة لإنقاذ إنسانية الحر من أن تضيع فى غياهب سطوة العبيد .

وتشتد الأزمة عند المتنبى ، خاصة حين يتذكر ماضيه فى الشام ، وتلك الوشاية التى أساءت إلى علاقته بأهلها – يقصد سيف الدولة طبعاً – حين اضطر إلى السفر إلى مصر ، وتضيق عليه الدنيا ، فيرى كل مافيها سيئاً ، ويستخلص عزاء نفسه فى هذا الموقف من تعميم تلك الإساءة ، فإذا كان السادة الكرام قد أعجزتهم أخلاقهم عن مجاملة المتنبى واستمرار الإحسان إليه ، فكيف ينتظر ما افتقده عندهم ، خاصة حين يستقر به المقام فى ديار هذا العبد الحقير الذى لايمكن أن يسجل لنفسه مكانة – على الإطلاق – فى عالم الكرم ، أو الشجاعة ، أو الخلق الإنسانى النبيل لدى الأحرار.

(٢)

ويظل شكل القصيدة موزعاً على جزئياتها المختلفة ابتداء من المطلع الذى حرص الشاعر على التصريع فيه ، إلى حديث الذات حيث يديره المتنبى حول الأحبة، والمجد ، والدهر كطرف فى الموقف ، وبين ذاته كمحور آخر فيه ، ومع حديث الخمر يصور أشجانه ، وآلامه ، ومعاناته ، ومع الموقف السياسى يسجل كراهيته لكافور خاصة ، وأهل مصر بصفة عامة ، ومع الحوار حول الموازنة بين طبقتى العبيد والأحرار يصب جام غضبه وبغضه على كافور ، وأخيراً يركز دائرة حديثه حول ذات المهجو التى جعلها محور القصيدة ككل .

ولاشك أن الربط النفسى بين تلك الجزئيات يبدو واضحاً ومقنعاً ، فلم يكن تحديد البعد الزمنى إلا إطاراً يحكم القصيد منذ بيت المطلع ، ولم ترد صور الخمر وحديث اليأس إلا رد فعل لموقف كافور من المتنبى ، وهنا تتحول القصيدة – فى جملتها – إلى موضوع واحد له دلالة واحدة ، لأنه فى النهاية صادر عن موقف

واحد، أساسه اليأس ، والسخط ، والضيق بمن نظمت فيه القصيدة ، وصراعات الشاعر النفسية من أجل الحصول على السلطة المفقودة ، إذ طالما هيأ لها نفسه ، حتى آلت إلى سراب فى نهاية المصاف .

وظهرت استجابة المتنبى للموقف واضحة فى الإكثار من السرد والمباشرة فى هذه القصيدة ، صحيح أنه اعتمد فيها على الصورة ، ولكنها لم تنتشر هنا انتشارها فى كثير من قصائده الأخرى ، ومع هذا لم يسلم الشاعر من سيطرة البداوة ، وكشف رغبته فى إحياء التراث منذ التثنية فى خطابه الساقيْن ، إلى تلك الألفاظ البدوية المختلفة التى ترد فى الأبيات (٢ ، ٣ ، ٤ ، ٧ ، ٨ ، ١١ ، ٢٤) بكثافة ملحوظة .

ومن الطريف أن يتزاوج فى القصيدة الواحدة ذلك المستوى البدوى مع المستوى الحضارى المتميز ، وعلى وجه التخصيص مع المستوى السياسى الذى يؤثر فى بعض ألفاظه وصوره كما يرد فى الأبيات (١٥ ، ١٧ ، ٢٢) .

وإذا كان المتنبى قد عرف من واقع صنعته الفنية شاعراً كبيراً ناضجاً اكتملت له تلك الصناعة كل مقوماتها ، بدا طبيعياً أن تشيع فى القصيدة كلها ، وكان انتشارها أكثر وضوحاً فى بعض أبياتها ، خاصة منها الأبيات (١ ، ٢ ، ١٢ ، ١٨ ، ٢٠) .

ويبقى له فى قصيدة الهجاء هنا مابقى له فى قصيدة المدح على المستوى الذاتى ، من إصرار على إشراك نفسه طرفاً فيها ، وتأكيد الجوانب الإيجابية فى ذاته هنا وهناك ، وكأنه يصنع بذلك مزاوجة فى كل شئ ، هى مزاوجة فى الفكر تجمع بين القديم والجديد ، أو بين الذات والموضوع ، وهى مزاوجة جديدة فى موضوعات الشعر تجمع بين الهجاء والفخر كما جمعت أيضاً بين المدح والفخر ، وفى كل من هذه الحقول تراها تسجل ضرباً خطيراً من ضروب الصراع ، سواء ماتبدى منها على المستوى السياسى أو الفكرى أو الفنى ، لتتحول القصيدة فى جزئياتها وصورتها الكلية إلى كتل صراعية تعلن عن نفسها بوضوح شديد وتميز خاص .

(٣)

وفى حوار نفسى طويل حاول المتنبى الصعود بقدر متميز من تجربته الأليمة ، فقد راح يطرح من خلال تساؤله فى مستهل القصيدة بعضاً مما سيطر عليه من القلق والألم ، مما أعجزه عن تبين حقيقة ماهو فيه ، حتى أعلن عجزه عن التعرف على

حقيقة مايحمله له العيد من أنباء ودلالات ، زادت من حجم الصدمة التى فوجئ بها ، حتى راح يجسدها من خلال تلك الصيحات المكتومة التى ربما استعان فيها بمخاطبة العيد على نهج الشاعر الجاهلى تأبط شراً فى مطلعه الطريف حول ما اعتاده من الشوق والأرق فى قافيته المشهورة :

ياعيدُ مالكَ من شوق وإيراق ومرٌّ طيف على الأهوال طراق (٨)

وتمتد آلام المتنبى ، وتتسع جروحه ، كلما طال به أمد الفراق بعيداً عن الشام ، حيث يوجد أهله وأحبته ، وحيث رسخ علاقاته الوثيقة مع أفضل ممدوحه على الإطلاق ، ولذا راح يتمنى من خلال ذلك البعد المكانى لو أفسح له مجال لقاء الأهل والأحبة ، وأغلق السبيل أمام العيد الذى طارده فزاد من حيرته وتمزقه وصراعه مع نفسه ومع كل ماحوله .

ولكنه – كعادته – لم يكن يستسلم بسهولة أمام تلك الجولة ، فسرعان مايفر إلى الماضى ، يتذكر منه يوم رحل من الشام إلى مصر ، يحمل بين جوانحه كثيراً من الآمال والطموحات ، ولولا المجد الذى طمح إليه ماكان ذلك الرحيل الذى جعل فيه المتنبى من نفسه وناقته دليلينْ شديدى الخبرة بطرق الصحراء ومشقاتها يتفوقان على كل من يدعى الخبرة بها .

ويجمع المتنبى لنفسه كثيراً من معالم البطولة ، مازجاً فيها بين غزله وفروسيته، مما يبعث فى نفسه شيئاً من التفاؤل الذى افتقده فى مطلع القصيدة ، ولذلك نجده يتنكر لحواجز الزمن ، إذ يعود إلى الماضى ، ليمزج بين فروسيته وغزله، على النهج الذى اصطنعه عنترة بن شداد من تلك المزاوجة المشهورة عن بطولته فى الميدان وفى حب عبلة معاً :

ولقد ذكرتك والرماح نواهلٌ منىّ وبيض الهند تقطُرُ من دمى

فوددت تقبيل السيوف لأنها لمعت كبارق ثغرك المتبسِّم

ويزداد الكون غموضاً أمام عينى المتنبى ، حتى لتكاد الحقائق تطمس تماماً ، حين يرى من نفسه صخرة لاتكاد تستجيب لشئ ، لأنها – ببساطة ، لاتدرك حقائق الأشياء ، فقد اختلطت المشاهد ، وتداخلت الصور ، حتى عجز الشاعر عن الاهتداء إلى معادل موضوعى ، يسقط عليه تجربته ، ولذا اكتفى بذلك المتنفس الوحيد الذى سكب فيه حواره الأليم حول فردوسه المفقود من غزل وخمر فى الماضى ، لينتهى من ذلك

---

(٨) المفضلية رقم (١) فى ديوان المفضليات .

إلى حالة من الاستسلام للواقع الأليم الذى زاد من ألمه فيه فشله فى تحقيق طموحه السياسى ، مما دفعه إلى طرح صور تهكمية ساخرة تعكس صراعه من خلال كل مايراه من متناقضات تقض مضجعه ، فإذا الناس يحسدونه على ماهو فيه ، وكلهم يتطلع إلى بلوغ شأوه لدى كافور ، فى وقت لايكاد يحس فيه إلا حقيقة السجن الذى فرض عليه ، وعجز عن الإنطلاق منه إلى بلاده ، فهو يبكى واقعه من خلال حسرته على صلته بالحاكم ، وهو مما يحسده عليه الآخرون مما يزيد فى نفسه من حالة الضيق والسخط ، ويكشف طابع المفارقة المضحكة التى يعيشها فتكاد تبكيه من هول الفاجعة التى أحاطت به ونالت منه نيلاً .

ويستمر المتنبى فى عرض تفاصيل فشله من خلال تصويره لمشاهد الإحباط لكل آماله ، تلك التى لم يبق له منها إلا المواعيد التى أصبح غنياً بها فقيراً فى حقيقة واقعه ، وبين الفقر والغنى يبدو ضحية ذلك الصراع ، عاجزاً عن الخلاص منه .

(٤)

وإذا كان المتنبى قد مدح كافوراً فى فترة سابقة انتظر فيها منه عطاءً مادياً أو كسباً أدبياً كان يرمى إليه ، فإنه فى هجائه لم يكن ينتظر منه – أو من غيره – جزاء ولاشكرا ، بقدر ما ارتضى لنفسه أن يفرغ شحناتها من خلال لعناته ونقمته التى صبها عليه ، ودخل إليها من منظور سياسى فى معظم الأحوال .

ويشهد ماضى المتنبى مع كافور على ماكان من عطاء أصاب منه المتنبى منذ تضيفه كافور فى دار خاصته بمصر ، وحولها كثرت الروايات التى أبرزت كثرتها من آلاف الدراهم والخيول ، وغيرهما مما صرح المتنبى بكثرته قائلاً :

وإنى لفى بحر من الخير أصله عطاياك أرجو مدّها وهى مدّه

ولذا يبدو واضحاً أن المتنبى لم يكن يطلب المال وحده كغاية نهائية ينتظرها من مدائحه فيه ، إذ امتد طموحه إلى ضيعة أو ولاية يحكمها ، وهو ما أخفق فيه بالفعل ، فكان كل عطاء دون ذلك محكوماً عليه بالهزيمة النفسية من قبل المتنبى .

كما يبدو واضحاً من شعر المتنبى أن كافوراً قد مدّ له فى حبل الأمل ، وربما ألمح له بولاية ما مما جعله يعيش فى مصر منتظراً تحقيق الوعد المأمول من حين إلى آخر ، حتى سيطر عليه اليأس ، وأحس حقيقة فشله وخيبة رجائه منذ نظم ميميته

المشهورة فى الحمى ومطلعها :

ملومكمــــا يجل عن الملام ووقع فــعــاله فــوق الكلام

وبذا عاش المتنبى فى كنف كافور ، ونفسه مليئة بروح الرضا والتحدى والخوف جميعاً ؛ وهو رضا يأتيه من انتظار تحقيق طموحاته ، وهو تحد يحكمه موقفه حين غادر أعزّ ممدوحيه فى حلب ، فأحس حاجته إلى إثبات وجوده بعد الرحيل على المستوى السياسى ، وهو خوف ينتابه كثير من توقع شماتة حساده والحاقدين عليه فيه، إن هو فشل فى تحقيق ذلك الطموح ، أو أخفق أمامهم وقد نال منهم بشعره الكثير على مستوى الهجاء الشخصى والتحقير .

وهكذا بدت نفسية المتنبى معقدة متشابكة الاتجاهات ، مما يبرر مايمكن أن يصدر عنه من كره وعنف إذا ما واجهته صدمة الفشل فى تحقيق الآمال أو الطموحات المعلنة ، وخاصة أن كافورا بدا حريصاً على الاحتفاظ بالمتنبى فى مصر ، ولم يحاول أن ييسر له سبيلاً إلى الرحيل عنها ، ومن هنا زادت مرارة سخطه ، واشتد ضيقه بكل من حوله ، مما يكشفه ذلك الهجاء المرير العنيف الذى لايصدر إلا عن صدق كراهية وعظيم حقد ، وتحدد الروايات أن ضحايا هذا الفشل السياسى ثلاثة هم : ابن كيغلغ ، وكافور ، وضبة .

وكانت قصيدته هذه واحدة من حممه التى قذف بها كافوراً قاصداً إلى حرقه ، وقد نظمها – بإجماع الروايات تقريباً – قبل خروجه من مصر بيوم واحد وكانت ليلة عيد الأضحى كما ذكرنا من قبل .

وعلى أية حال فقد عاش المتنبى فى مصر أربع سنوات وستة أشهر ، ترددت شكواه من مماطلة كافور بعد ثلاثة أشهر من قدومه عليه ، وهو لم ينشئ فى مدحه مابين شوال سنة ٣٤٧هـ وسفره من مصر وهى ثمانية وثلاثون شهراً إلا قصيدتين وقد ذكر الرحيل فى شعره مراراً (٩) .

وتبقى قضية رغبته الخاصة فى الرحيل عن مصر ، وكيف عجز عن تحقيقها، تبقى علامة بارزة فى حياته جسدها فى قصيدته الميمية التى نظمها فى الحمى التى أصابته كما رأينا ، ورأى فيها أن الحصار قد أحكم من حوله ، فلم يعد يستطيع إلى الرحيل سبيلاً ، إذ وقع ضحية الحمى بكل ماوراءها من أبعاد نفسية جسدها فى قوله :

---

(٩) يراجع فى تفاصيل هذه الأحداث كتاب الدكتور عبدالوهاب عزام : ذكرى أبى الطيب بعد ألف عام .

يقول لى الطبيب أكلت شيئا ... وداؤك فى شرابك والطعام

ومافى طبه أنى جواد ... أضر بجسمه طول الجمام

تعود أن يغبر فى السرايا ... ويدخل من قتام فى قتام

فأمسك لايطال له فيرعى ... ولاهو فى العليق ولا اللجام

إذ الواضح أنه يحاول أن يجد مبررات لمرضه وأسبابه فى استمرار البقاء فى مصر ، وأصبح الرحيل هو الطموح الذى يعادل – بل يتجاوز – طموحه السياسى الذى انتهى فيه الأمل تماماً ، ولذلك بدأت إشارته تتكرر حول رغبته فى الرحيل وعجزه عنه فى آن واحد ، وقد ذكر ذلك بشكل غير مباشر فى ميميته فى الحمى ، ولكنه بدا أكثر صراحة ووضوحاً حين هجا كافورا ، فكشف عن أسباب بقائه فى مصر ، وصورها مرهونة بأمر كافور بتحديد إقامته فيها ، وعدم السماح له بالرحيل ، كما يبدو فى الدالية :

إنى نزلتُ بكذابين ضيفهُمُ ... عن القرى وعن الترحال محدود

حين يصور حالته الجسدية والنفسية آنذاك قائلاً :

جوعان يأكل من زادى ويمسكنى ... لكى يقال عظيم القدر مقصود

ويلمها خطة ويلم قابلها ... لمثلها خلق المهرية القود

وعندها لذّ طعم الموت شاربه ... إن المنية عند الذل قنديد

ويبدو أن عنف الصدمة النفسية التى كان على المتنبى أن يواجهها لم تترك له متنفساً إلا فى صرخاته العالية التى امتد فيها هجاؤه أحياناً من كافور إلى كل أبناء مصر ، وربما لم يقصد إلى ذلك التعميم حقيقة ، ولكنه الواقع النفسى بكل آلامه وقتامته ، مما راح ينسحب على كل الصور ، حتى وصل بها إلى درجة العام المطلق الذى طبقه المتنبى على مصر ، متناسياً صدور موقفه كرد فعل مباشر لفشله وإجهاض آماله .

وأما عن كافور فإن التاريخ لم يغمطه حقه حين سجل له شدة حفاوته بالمتنبى، وكيف أكرمه منذ نزوله بأرض مصر ، كما سجل له دهاءه السياسى الذى أعجز المتنبى عن بلوغ آماله الكبار التى ظل يعيشها حلماً سعيداً ، حال دون تحقيقه ذلك الذكاء الكافورى ، أضف إلى ذلك تلك الخلفية الهامة التى عرفت عن ماضى المتنبى فى الشام ، وكيف تميز بكبريائه وصلفه ومانسب إليه من التنبؤ ، وكلها ملامح وقفت

حائلاً بينه وبين تحقيق طموحاته ، فكان الفشل ، وكان الرحيل إلى الكوفة ، بعد أن ترك فى شعره بصمات غير طيبة عن حياته فى مصر حيث رأى فيها :

ومن نكد الدنيا على الحر أن يرى   عدواً له مامن صداقته بد

وفيها صور واقعه :

بم التعللُ لا أهلٌ ولا وطن   ولانديمٌ ولاكأس ولاسكن

ويبقى السؤال الذى قد يطرح نفسه هنا ، وله ماله من أهمية فى هذا الموقف ؛ كيف بدا المتنبى هجّاء من المنظور السياسى فى القصيدة ؟ وما هى مظاهر الحس السياسى التى انطلق منها فيها ؟ وما منطق الصراع لديه على المستوى الشخصى وعلى المستوى القومى العام ؟ .

ذلك أنه من المعروف فى تاريخنا الأدبى أن القصيدة قد احتوت – عند كثير من الشعراء – مواقف سياسية لممدوحيهم أو مهجويهم ، وأن كثيراً من الشعراء –أيضاً – قد خرجوا مع ممدوحيهم ، فسجلوا حروبهم أو سجلوا صوراً من التحالف الذى دار بينهم على مستويات سياسية مختلفة ، مما نرى منه نماذج عرضها البحترى مثلاً من خلال المتوكل ، أو أبو تمام من خلال المعتصم ، أو المتنبى نفسه من خلال سيف الدولة ، وغير ذلك مما أصبح ظاهرة شائعة لدى الشعراء الكبار .

فإن كان ثمة دلالة لهذه المواقف فهى تشير إلى الطبيعة النوعية لصلات كبار شعراء العصر بالسياسة ، الأمر الذى أسهم فى إفساح المجال السياسى لتقبل فن المدحة، فراح الشعراء يترنمون من خلالها بما أذاعوه حول شخص الممدوح عن طريق تثبيت شرعية حكمه ، أو إبراز قدرته على توجيه الدولة ، أو إحكامه سياسة الرعية ، ونشر العدل والأمن بينها .

وإذا كان الهجاء هو الوجه الآخر السلبى لنفس العملة ، على مافيه من قبح التصوير ، والتنافس فى المبالغات ، فمن الممكن أن نحلل دالية المتنبى من هذا المنظور السياسى ، ابتداء من حقيقة دوافعه إلى النظم ، مما تبيناه آنفاً ، حول فشله فى تحقيق طموحاته من ناحية ، ثم فى عجزه عن الرحيل عن مصر من ناحية أخرى ، حتى أصبح الرحيل أمنيته الأخيرة التى تداعب خياله ، وتزيد من حدة صراعاته الداخلية بين مادرج عليه من إطلاق حريته ، وبين مافرض عليه من قيود البقاء فى مصر تلبية لأوامر كافور وتعاليمه .

ومن هنا سادت الملامح السياسية وكثر انتشارها بين أبيات القصيدة ، حتى

يكاد المتنبى يضرب صفحاً عن مؤخذة النقاد للشعراء حول ما استقبحوه فى موضوع الهجاء ، من حيث التعبير بالملامح الجسدية والخلقية فى المهجو ، إذ يبدو الواقع النفسى للمتنبى شديد العنف ، مليئاً بالسخط بشكل دفعه إلى عدم الاستجابة لمثل تلك الشروط النقدية ، فلم يشف غليله من كافور إلا بالتعريض بصورته كعبد أسود ، لامكانة له بجوار السادة البيض ، ولم يهدأ حتى عرض من تلك الصورة ما آراه من ثقب مشفره زيادة فى تحقيره ، مما انتهى به إلى صيغة التصغير التى أجملت ما أراده حين دعاه «كويفير» فى ختام القصيدة .

وينتقل المتنبى بين أبيات قصيدته بحرص شديد يكشفه توزيع صوره بين مقدمات ونتائج ، ذلك أن المقدمة القبيحة لابد أن تسوق إلى نتيجة من جنسها ، فإن كان كافور أو غيره قد تولى الحكم بغير حق أو جدارة ، فهو يسلبه – إذن – شرعية ذلك الحكم ويتهمه بالظلم والطغيان ، ثم يصور وسيلته الوصولية التى سار عليها من خلال ذلك الاغتيال السياسى الذى أوقعه بسيده ، ليأتى التحقير بعد هذا من زاويتين لكل منهما خطرها : فهو عبد يلحق بسيده ، وهو خائن لايتورع أن يغدر به ولاتصلح العبودية ولا الغدر لأن يكونا وسيلة شرعية تقود الحاكم إلى كرسى الحكم بحال ، ولكنها كانت السبيل التى سلكها كافور دون سواها .

والنتيجة التى يصل إليها المتنبى أن كافوراً قد احتواه فى مصر ، واشتد حرصه على هذا الاحتواء من منطلق سياسى أيضاً ، فهو يخشى أن يخرج المتنبى من بلاده ، فيفقد معه – آنئذ – وسيلة الدعاية التى ركن إليها ، وربما دار بخلده أن تتحول تلك الدعاية إلى وسيلة هجومية من نمط عدائى غير مأمون النتائج ، مما قد يهدد أن يسود فيها المتنبى بشعره الذى ملأ الآفاق شرقاً وغرباً .

وكأن استقطاب كافور للمتنبى ، وحرصه على تحديد إقامته فى مصر ، لم يكشف إلا عن تلك الرؤية السياسية التى عاش لها كافور رهناً بين التوجس والخوف ، وبين الشدة والرهبة التى فرضها كافور نفسه على المتنبى فضاق بها ، إلى أن أصيب بالحمى التى صورتها ميميته المشهورة على نحو ما أشرنا له من قبل مراراً .

وقبل أن يكون المتنبى هجّاءً لكافور كان مادحاً له ، وقد استغل فى مدحه – بوجه عام – مادرج عليه الشاعر العربى القديم من توسيع دائرة المدح ، لتشمل قبيلة الممدوح ، وأسرته ، بياناً لأصالته ، وتأكيداً لشرعية الحكم على يديه ، وقد استغل المتنبى عكس هذا التصور فى حديثه الهجائى عن كافور ، حيث راح يصب سخطه على كل من حوله بشكل يوحى بانسحاب صوره على المصريين جميعاً ، وهو ماقد

نجد له مبرراً من واقعه النفسي الذي فرض عليه تلك الرؤية الضبابية التي انسحبت على كل الأشياء من حوله بلا مناقشة ، وإن ظل الأقرب إلى الدقة أن نرى المتنبي وقد أخذ الصورة على اتساعها ، ليدور بها في دائرة ضيقة ، غاية في التخصيص والمحدودية ، حتى لتكاد تقف عند حدود شخص كافور وسياسته ، وإلى هذا الحد بدا المتنبي حريصاً على الانتقام لنفسه من كافور بلا حساب ، فيردد الحوار حول فكرة العبد والحر ، ليراه كلباً مرة ، ويرى الحياة في دياره ذلاً مطلقاً في ختام القصيدة ، وليتخذ من ضيق تلك الحياة فلسفة حياته يرتفع بها صوته مرة أخرى ، في القصيدة :

ماكنت أحسبُني أحيا إلى زمن　　　يسئ بي فيه كلب وهو محمود

وفي داليته الكبرى :

ومن نكد الدنيا على الحرى أن يرى　　　عـدوا له مـامن صـداقـتـه بد

ولذلك لم يتوان عن طرح كل الصور التي تحقر شأن كافور على كل مستوياتها، فعلى الصعيد السياسي شكك في توليه الحكم ، واستنكر استمراره فيه ، وعلى المستوى الشخصي صور ما لمسه عنده من البخل الذي تطرق إلى عطاياه للمتنبي ، وخاصة في الفترة الأخيرة التي أزور عنه فيها ، مما دفع المتنبي إلى استغلال الموقف ضد كافور ، حتى راح يفسر كرمه في الفترة الأولى من منطق الرغبة في تسخير المتنبي ، ليصوره عظيم القدر ، لمجرد أنه يعيش في بلاطه ، ويقيم بين حاشيته ورعاياه .

ويجتهد المتنبي في تصوير مانا له من كافور ، ولم يكن شيئاً ذا قيمة ، بل لم يكن شيئاً على الإطلاق ، ذلك أن كل ما أخذه منه لم يتجاوز أقوالاً ومواعيد لا أساس لها من ترجمة فعلية في عالم واقعه ، ولذلك لم يحس المتنبي حاجته إلى يد لتلقى العطاء ، أو إلى خازن يحتفظ له به ، فكل عطاء كافور لايتجاوز وعوداً لارصيد لها من الصحة إلا أن تظل أضاليل في عالم الوهم فحسب :

أصبحت أَرْوَحَ مُثْرٍ خازناً ويدا　　　أنا الغنيُّ وأموالي المواعيد

وهو مارادده بصورة عامة غلب عليها الطابع الحكمي في ميميته في الحمى :

ولا أُمسي لأهل البخل ضيفا　　　وليس قرىً سوى مخ النعام

وآنَفُ من أخي لأبي وأمي　　　إذا مالم أجده من الكرام

وهو ما انتهى به أيضاً إلى النفور من البشر جميعاً لمجرد أنهم بشر :

وصرتُ أشكُّ فيمن أصطفيه لعلمى أنه بعض الأنام

ولم ينس المتنبى أن يطرح القصيدة كلها من خلال المزاوجة التى اعتادها فى فخره ومدحه ، حيث مزج حديث الهجاء بفخر هادئ ، سجلته بداوته وفروسيته ، ورغبته الجامحة فى الانطلاق إلى عمق الصحراء ، كما اعتاد ذلك من قبل ، ولكنه فخر مكتوم ظل حبيساً بين خبايا نفسه ، حتى أتيحت له الفرصة للإنطلاق مع عيد الأضحى ، وعندئذ اتسع الأفق من أمامه ، فتسلل من مصر هارباً عبر الصحراء ، لعله يستعيد سيرته الأولى شاعراً بدوياً حراً لايخضع لقيود الإقامة التى ضاق بها إلى حد بعيد .

وقد دفعت المتنبى غضبته الشديدة إلى تناوله قضايا تجاوز بها المحظورات النقدية كما رأينا فى الصفات التى أضفاها على كافور ، ولادخل له – كمهجو – بها من كونه عبداً يصوره – على سبيل السخرية – بأنه «أبو البيضاء» «الأسود المثقوب مشفره» وثالثة «ليس لحرّ بأخ» ورابعة «كلب وهو محمود» ، وكأنه يفرغ بذلك غضبه من خلال ماحرص النقاد على النهى عنه ، باستثناء ماوقع بين شعراء النقائض ممن وردت عندهم لغة الفحش وصور الإقذاع من قبيل كسب تصفيق الجماهير فى الأسواق الأدبية ، وليس من قبيل إرساء قيم مغايرة لما تعارف عليه النقاد والشعراء على هذا النحو المتعمد .

وهكذا تبدو السياسة متناثرة بين أبيات القصيدة ، لايكاد يربط بينها إلا ذلك الصراع النفسى الذى انطلق عنه المتنبى مصوراً مرارة التجربة ، وقسوة الواقع الذى كثرت عليه ضغوطه بترسيخ الحرمان والفشل فى نفسه ، فلم يعد حريصاً على الاعتراف بقواعد العلاقات البشرية فى صورتها المثالية ، أو حتى الطبيعية ، ولكنه تطرف بالتجربة التى دفعته – بدورها إلى التطرف بالتصوير فى فنه على هذا النحو غير التقليدى ، حتى استطاع تعرية العصر من خلال صراعه حول السلطة ، ومن ثم أحال الهجائية إلى هذا النمط السياسى المتميز .

مفارقات المدح والهجاء
فى إبداع (أبى الطيب)

ورؤية خاطفة لموقف المتنبى موزّعاً بين قافيّته فى مدح سيف الدولة وبين داليته فى هجاء كافور تبدو عقلية الشاعر من ذلك النمط التركيبى الذى يتعامل بقدر واضح من الأناة والروية والحرص ، فلم يسرع فى رسم صوره بقدر ماحرص على الإحاطة بكثير من جوانبها ، مما استعرضه أحياناً فى محاولات للتبرير والتعليل ، وكأنه يطرح الصورة فى شكل سؤال ليجيب هو نفسه عليه ، رغبة منه فى الإقناع به، أو تسجيل الإقتناع بما يقوله ويصوره ، فإذا وقف أمام سيف الدولة طرح المبرر الوحيد الذى ينقذه من حيرته فى تبين مكانته الحقيقية لديه ، فيرد الموقف - حين يعجز عن تفسيره - إلى قدرة الخلاق سبحانه وتعالى ، حين يقف عند مشهد شجاعته ويرفض ماقد يدور بخلد البعض من استنكار ابتسامته فى خضم مشاهد القتال ، وكأنه لايترك الصورة حتى يقدم الأسباب ، ويفصل العلل مبرراً لما يقول ، إذ يعرض السر من وراء ابتسامة سيف الدولة رهناً باطمئنانه إلى نتائج المعركة قبل نهايتها ، فقد أحسن الإعداد لها ، وأجاد فى ترتيب عتاده وجنده وخيله :

فلا تستنكرن له ابتساما ... إذا فهق المكر دماً وضاقا
فقد ضمنت له المهجَ العوالى ... وحمّل همّه الخيل العتاقا

وهو موقف يتكرر عنده على نفس النسق فى مدح سيف الدولة ، حين يراه مبتسماً ، والأبطال يمرون من بين يديه جرحى ، فلايكاد ينتهى من عرض المشهد ، حتى يضع سيف الدولة فى جفن الردى وهو نائم على حد تصويره فى ميميته المشهورة أيضاً :

وقفت وما فى الموت شك لواقف ... كأنك فى جفن الردى وهو نائم
تمرُّ بك الأبطالُ كَلْمَى هزيمةً ... ووجهك وضاح وثغرُك باسم

وكأنه يتحرى أقصى حدود الدقة فى اختيار صوره حتى تتسق مع طبيعة الموقف ، وقد يأخذ منها مايتناقض مع صور أخرى فى حالة التعرض لتجارب متناقضة ، الأمر الذى ينتشر عنده حتى عند إطلاق الصور ، وإخراجها فى شكل

حكمى عام ، فإذا ما أعجب بسيف الدولة من منطق سداد رأيه ، أو قدرته على تدبير أمور ولايته ، صرح بذلك من خلال تلك الصياغة العامة التى تنتهى إلى عرض مبدأ عام ، وتسجيل رؤية مطلقة فى الحياة ، يقدم فيها الرأى على الشجاعة :

الرأى قبل شجاعة الشجعان ... هو أول وهى المحل الثانى

فإذا هما اجتمعا لنفس مرة ... بلغت من العلياء كل مكان

وحين يخصه – أى الشاعر – الحديث وهو يمدح سيف الدولة أيضاً يصور حساده ينقمون عليه ، فلايقنع منهم إلا بالحوار من منطق القوة والشدة ، إذ يقول مقرراً حقيقة عامة تتناقض – أيضاً – مع ماسبق عرضه حول سيف الدولة :

وهل تُغنى الرسائلُ فى عدوٍّ ... إذا ما لم يكُنَّ ظُبىً رقاقا

وكأن الحكم العام لايصدر عنده إلا من واقع الموقف الذى يصوره ، وهو يرمى بذلك إلى تأكيده مما يجعله أكثر انضباطاً وواقعية يحرص عليها ، ويزعم أنه إنما يصدر عنها فيقول :

إذا ما الناس جرَّبهم لبيب ... فإنى قد أكلتهمُ وذاقا

وكأنه إنما يمهد بذلك لضرورة التسليم بما يقوله ، فهو أعرف الناس بالناس ، وهو يتجاوز مستوى العقلاء من الناس ، ممن زعموا أنهم شديدو القدرة على تبين حقائق العلاقات الاجتماعية ، وهم – فى الحقيقة – لاتبلغ بهم المعرفة درجة اليقين الذى وقف عنده المتنبى حول تفاصيل تلك العلاقات ، مما دفعه فى النهاية إلى الاعتراف بضيقه بها ، ونفوره منها ، على نحو ماصوره من مواقف النفاق ، حين رآه يتغلغل فى الحياة الاجتماعية حتى يكاد يتحول إلى قاعدة خبيثة تقوم عليها ، وتفرض نفسها فى كثير من المواقف ، مما عرضه المتنبى فى ميميته قائلاً :

ولما صار ود الناس خبا ... جزيت على ابتسام بابتسام

وصرت أشك فيمن أصطفيه ... لعلمى أنه بعض الأنام

وهو ماصاغه عرضاً وهو بصدد مدح سيف الدولة :

فلم أرَ ودَّهم إلا خداعا ... ولم أر دينهم إلا نفاقا

وهو نفسه ما رآه على المستوى الفردى ، وأراد تعميمه فى شكل حكمى عام ، حين ضاق بالحياة ذرعاً لدى كافور ، وتعذر عليه تحقيق آماله فى بلاطه ، ولم يستطع إلا أن يرحل بعد عناء شديد أطلقه من حصار كافور الذى أنطقه بحكمته

المشهورة .

ومن نكد الدنيا على الحر أن يرى عدوا له ما من صداقته بُدُّ

أو قوله فى مطلع مدحته اليائية التى استهل حياته بها فى البلاط الإخشيدى :

كفى بك داءً أن ترى الموت شافياً وحسب المنايا أن يكُنَّ أمانيا

وإن كان يلاحظ – بوجه عام – على رؤى المتنبى أن الجانب القائم فيها لم يعلن عن نفسه بهذا الوضوح إلا فى لحظاتٍ اشتد فيها اصطدامه بحقائق لايتوقعها ، ولم يكن يريدها فى الحياة الاجتماعية إلا مُكْرَهاً ، وعندئذ قد يتجاوز التقاليد ، أو يحيد عن الشروط النقدية ، ولايبدى احترامه لنمط ما أو قانون بعينه ، فإذا ما اشترط الناقد على الشاعر فى الهجاء ألا يتعرض للمهجو بالسخرية من الجوانب الخلقية فيه بناء على عدم تدخله فيها أصلاً ، إذ ينبغى أن يركز هجاءه على السالب مما يكتسبه من صفاته ، نجد المتنبى يبدو أكثر استجابة لصدمته النفسية ، فلا يكاد يرقى إلى مستواها شرط نقدى ، وعندها تنتصر التجربة بكل رعونتها وعنفها ، وتنطلق النفس الجريئة من عقالها ، فتخل بالشرط وتسقط القيم ، وترتفع الصيحة ، ويزداد دويها صخباً وضجيجاً ، حتى تتحول المسألة إلى أحكام عامة يعرضها الشاعر على نحو مافصله فى الموازنة بين العبد والحر فى قوله :

العبدُ ليس لحر صالح بأخ لو أنه فى ثياب الحر مولود

لاتشتر العبد إلا والعصا معه إن العبيد لأنجاس مناكيد

ومع ذلك فهو لايريد أن يترك الصورة غائمة على هذا النحو ، بل يخفف من ضبابيتها للوصول إلى مزيد من الإقناع من خلال توصيف مسلك المهجو فى بعض المواقف حين يبدو ذلك المهجو :

جوعان يأكل من زادى ويمسكنى لكى يقال عظيم القدر مقصود

كما يبدو الشاعر من نفس المنطق العدائى كارهاً من حياته ما أبقاه لرؤية كافور بالذات :

ماكنتُ أحسبُنى أحيا إلى الزمن يسئ بى فيه كلب وهو محمود

فهو يتنكر لمهجوه تنكره لماضيه الذى أنفقه فى مدحه عن غير استحقاق لما قاله فيه ، ولذا لاينهى القصيدة حتى يسحب منه ما أعطاه إياه ، وينفى عنه ما ألصقه به من صفات الأحرار والكرام مما لاعلاقة له به ، وكأنه سجل بذلك ضربين

متميزين من الصراع يرتبط أولهما بصراعه وتوزعه النفسى فى بلاد كافور بين مادح وهجاء ، ثم فى انقسامه العام على نفسه بين الإفراط فى هجائياته بكافور وبينه فى مدائحه لسيف الدولة بصفة خاصة .

(٢)

وتظل فلسفة التعدد فى قصيدة المتنبى فى حاجة إلى مراجعة ، فهو لم يجعل الصور كلها خاصة بممدوحيه ، بل عدد الأبطال الذين أدار حولهم الحوار تقريراً وتصويراً ، وقد يحتاج الأمر إلى العودة من الماضى ، حتى قبل المتنبى يوم أن حرص الشعراء على صياغة المقدمة فى صدر القصيدة لعرض الصورة السلبية من حياتهم ، وأعتقد أن تلك السلبية ذاتها بدت فى حاجة - بدورها - إلى تفسير نفسى لدى أصحابها من الشعراء ذلك أن حديث الطلل أو تجربة الغزل التى غالباً ما ينسحب منها الشاعر ساخطاً عليها ، أو مستسلماً للهجر والفشل ، لايكاد يصور إلا واقعاً سلبياً فى حياته وربما وجد شيئاً من الضرورة النفسية يلح عليه ، ويدفعه دفعاً إلى عرض تلك المواقف فى مقدمات القصائد بصفة خاصة .

وعلى هذا ترد القصيدة موزعة - بالضرورة - بين السالب والموجب ، فإذا الشاعر المادح يفضل أن يكون الموجب من نصيب ممدوحه فقط ، وأن يكون السالب من خصائص تجاربه هو ، ويكفيه أنه استطاع أن يدخل ذاته فى القصيدة طرفاً سواء تمكن من ذلك فى مقدمتها أو خاتمتها ، ذلك أن السالب فى المقدمة قد يؤدى إلى إفراغ شحنة نفسية تقلق الشاعر ، وتكدر عليه صفو حياته فى الوقت الذى يرد فيه الموجب فى الموضوع خاصاً بممدوحه ليجد عنده ذاته أيضاً ، فيدخلها فى نسيج المدحة ، حين يفتخر بنفسه ، أو فنه أمام ممدوحه من حين إلى آخر .

ويمتد سالب المقدمات ليشمل - تقريباً - كل أنواعها ، فمشهد الطلل لاينفصل عن كونه تجسيداً للإحساس بالضياع ، والغربة ، والانفصال الزمنى عن ماضٍ امتلأ حياة وفاض عمراناً ، إلى واقع ينتشر فيه العدم ويشيع فيه الخراب والدمار ، وينذر بالفناء ، فمقارنة الماضى بالحاضر فى المقدمات على هذا النحو تختلف فى جوهرها عن حاضر الموضوع الذى يعالجه الشاعر حين يستريح من عناء الرحيل ويستقر فى ديار ممدوحه ، وعندها يصبح حديثه عن الرحلة مجرد تصوير لها كمرحلة وسط تعد خلاصاً من هذا السالب النفسى إلى الموجب ، وهذه البؤرة التى يلقى عندها القطبان

المتصارعان فى لحظة التخلص النفسى من الأزمة ، أو هى إيذان بالانفتاح على العالم المتسع أمام عينى الشاعر وراحلته .

وتكاد فكرة الاغتراب تطرح نفسها ، فتسود وتنتشر من خلال كل الأنماط «المطلعية» فى قصيدة المدح القديمة ، وهو اغتراب يوازيه على المستوى النفسى تخلص صاحبه من فقدان ذاته ، إلى العثور عليها فى بلاط ممدوحه ، ورغبته فى الاستمرار فى وجوده ما استمرت الحياة بهما معاً ، وهنا تكون نقطة الالتقاء بين الموضوعات مما يحدث فى مزاوجة الفخر بالمدح ، أو فى الخواتيم الدعائية التى قد تشمل المادح بشكل ضمنى حيناً ، وصريح فى معظم الأحيان ، وهو ما اصطنعه المتنبى بشكل واضح فى قافيته فى سيف الدولة .

وفى مقدمات الغزل أيضاً يتردد نفس الموقف السلبى وأشباهه ، فغالباً ما يصور النموذج النسيبى مشهد الانسحاب من الغزل بعد تلك الفجوة التى يستحدث فيها الشاعر من حوار الماضى ماينتهى إلى الهجر والحرمان والقطيعة التى تعد صورة من حرمانه هو شخصياً ، وتظل مبرراً قوياً من مبررات إحساسه بالضياع ، وضرورة الرحيل من منطقة الكآبة النفسية التى تسيطر عليه ، وتتحكم فيه ، فلاتتركه إلا من خلال حركته عبر أهوال الصحراء .

وكذلك مقدمات الظعن إذ أنها – فى جوهرها – لاتتجاوز نفس المنطق النفسى الكئيب ، فهى صورة من صور الانسحاب من الحياة إلى أعماق مجهولة ، يخشى فيها الشاعر على صاحبته أهوال الطريق ، ولذا يبدو محكوماً فيها بقانون «الفراق» أو «البين» الذى ينتحب بسببه ويطول بكاؤه وحزنه ، وتشتد أمامه كآبته .

وفى حديث الشيب يعيش الشاعر فى نفس الدائرة بدليل صور الذكريات التى ترد الشاعر إلى ماضى شبابه ، وهو ماض لايتجاوز كثيراً ذكريات الطلل ولكنه يرد بشكل آخر مختلف ، فهى عودة الماضى ، واختراق لحاجز الزمن أملاً فى استعادة الذكرى الوهمية التى سرعان مايتأكد له أنها سراب يسهل اختفاؤه إلى نهاية أمام واقعية الشيب الذى يسحب معه ذيول الهزيمة والانكسار إلى الشاعر ، فلا يستطيع من خلاله إلا أن يعترف بانهزاميته ، وأن يسلم له القياد ، وأن يظل معلقاً بين الموت والحياة حتى ينجده ممدوحه حين يخلصه من هول الكارثة ، ويهديه إلى شاطئ الأمان الذى يرفض فيه أن يعطى ممدوحه شيئاً ، بل يأخذ منه الكثير .

فالشاعر لايعطى ممدوحه أياً من صور ضعفه أو هزاله ، بل ينتقى له حكمة الشيب وخبرته وتجاربه ، وهو يزاوج بينها دائماً وبين «فتوة» الشباب وحيويته ، وهى

فترة تحتوى كثيراً من مصادر الحياة التى لايقف عندها إلا حامداً له فضله معترفاً بجميله ، وشاكراً له صنيعه الذى خلصه من غموض الشيب وكآبته ، مضيفاً إلى ذلك فخره بنفسه وفنه ومكانته على نحو ما أصله المتنبى فى المدحة العربية .

ومع حديث الزمن أو «شكوى الدهر» يبدو الانسحاب على أشده لدى الشاعر ، خاصة حين ينحو بحديثه منحى الشكوى ، تلك التى ربما طال به أمدها ، فلم يجد رداً أو إجابة إلا بعد طول حوار وعناء ، إلى أن يصل إلى ديار ممدوحه ويتم اللقاء ، عندئذ فقط يبدأ موجب القضية فى الظهور وتسيد الموقف ، فينتهى الماضى إلى الحاضر ، وينتصر الواقع لصالح الشاعر والممدوح معاً .

وإلى هذا الحد تبرز المتناقضات وصور الصراع فى قصيدة المدح لتربط بينها فى الوقت الذى مازالت فيه تجمع الموجب بجوار السالب ، وبينهما حديث الرحيل الذى قد يتحول إلى عامل ربط ، أو ضابط دقيق يحمى الشاعر من الاستسلام للموقف الحزين الذى قد يحطمه فى المقدمة ، فقبل ذلك الضابط تتقدم فكرة الفقد ، أو الحرمان ، فى أى صورة من صورها ، وتتعدد بتعدد أنماط المقدمات ، وتتأخر بعد ذلك فكرة الوجود أو التعويض ، التى يتهيأ فيها الشاعر لتلقى العطاء من ممدوحه ، وعنده – فقط – ينتهى الخط الدرامى الذى بدأ منذ مقدمة القصيدة .

ذلك أن لحظة وصول الشاعر إلى ديار الممدوح تعد بالنسبة له – أى الشاعر – بمثابة لحظة التنوير التى تبشر بانفراج الأزمة تماماً ، وعندها يكون العطاء متبادلاً بين الشاعر وممدوحه ، فهذا ينشد ويعطى من فنه ، والآخر يتلقى ويعطى من ماله وخيرات بلاطه ، ويصبح الأخذ والعطاء – بهذا الشكل – صورة حية من صور الحياة، فهناك فن خالد يسجل للممدوح ذكراه ، ويضمن له بقاءً مطلقاً بعد فناء حياته ، الأمر الذى دفع بعض الشعراء إلى الإكثار من الفخر بفنهم الشعرى ، لامن قبيل التطاول أو المن على الممدوحين ، بقد ما بدا الموقف لديهم رهناً بنوع من الإحساس «بالإلتقاء» بين الشاعر والممدوح ، بعيداً عن ذلك العالم الأسطورى الذى تشيع فيه البطولات الخارقة التى يرصدها الشاعر فى شخص ممدوحه على نحو ماصنع أبو الطيب مع سيف الدولة بصفة خاصة .

وأمام الواقع الحقيقى تلتقى الرؤى المتعددة ، وتتشابه المواقف ، وأمامه أيضاً يطرح الشاعر إحساسه بتلك القسمة العادلة التى يصطنعها بينه وبين ممدوحه ، ذلك أن الفناء الذى يتهدده فى البداية ، يعقبه وجود حياة ، فكذلك يكون انسحاب الشاعر – إلا قليلاً – فى موضوع القصيدة ، ليكون الوجود والعدم من نصيب الاثنين على

السواء، فكلاهما بعض الأنام إذا استعرضنا تعبير أبي الطيب في ميميته في الحمى .

صحيح أن حالة الفقد قد تبرز بصورة واضحة في عرض موقف الشاعر وتجاربه ، ولكنها تتحول إلى الممدوح ، وتنتقل العدوى السالبة إليه ، بالضبط كما تنتقل عدوى الموجب إلى الشاعر من بلاط ممدوحه .

ومع صراعات الفناء والبقاء ، والإحساس بالغربة والضياع لدى الشاعر في رحلته إلى ممدوحه تتعقد الصورة قبل لحظة التنوير ، أو الوصول ، وتتضامن الصعوبات ، وتلتقي في طريق واحد يؤدي إلى تركيز العقدة ، والاتجاه بها إلى عالم من الغموض ، يتعلق بجوف الصحراء ، فلايكاد يتكشف إلا من خلال الرؤية الضبابية التي تبدو محكومة بمخاوف الشاعر ومعاناته من هول مايرى من ظلام ، أو مايقابله من وحش الصحراء ، وحيوانها ، وقد يفرد لها لوحة فنية تتعدد حزئياتها كما صنع المتنبي ، أو يصور مايعانيه أحياناً من تأثير أشعة الشمس المحرقة التي لايصورها إلا في وقت اشتداد الهاجرة ، تناغماً مع طبيعة المعاناة ، وقسوة التجربة ، وعنف الحركة، فالشاعر يسير في رحلته مؤتنساً برفيقيه ، أو بذلك الضوء المشرق من ديار ممدوحيه ، مستعيناً بهما على تجاوز تلك المخاوف والأهوال ، ومحاولاً أن يترك لهما قسطاً مما ينتابه من الوحشة والقلق ، ومايصحبهما من الحذر والترقب ، وكلها عواطف تلتقي وتتعقد في نفس الشاعر ، وفي مشهد الرحيل ، ليتعقد الموقف ، وليظل في حاجة ملحة إلى حل تبدو فيه ومضة أمل ، أو إشراقة نور قد يتلمس بصيصها وهو على البعد من خلال ائتلاق ممدوحه ، أو هبوب رياح المسك من ناحية دياره على حد تصوير المتنبي في القافية .

إلى هذا الحد تتعقد مشاعر الشاعر المادح إلى أن يصل إلى ديار ممدوحه ، وإلى هذه الدرجة يظهر عنده ذلك الحشد المتكرر من العواطف والانفعالات التي تلتقي في نفسه ، ليرسم من خلالها جميعاً ذلك الخط الدرامي الذي يبدو بتهيئته خشبة مسرحه من خلال صور بالية قديمة ، عفا عليها الزمن ، وفيه ينتقل إلى الحاضر الذي يستمتع ببطولته ، وصولاً إلى العقدة إلى أن تمهد لانفراج أزمته ، حين تلتقي مع بطولته المزعومة بطولة أخرى يجسدها في شخص ممدوحه ، حين يأخذ منه عطاءه ويعطيه فنه ، لينتظرا معاً تصفيق نقاد العصر ، لأن للمادح دوراً مؤثراً في الفن وللممدوح فضل تقبل هذا الفن ، وإجازته عليه ، وتشجيعه إياه عن فهم ووعي وقناعة، وأخيراً يسدل الستار على القصيدة ليفتح مرة أخرى أمام بيئات النقد المختلفة حيث تتعدد فيها أنماط الجمهور تبعاً لطبيعة الثقافة التي يصدر عنها .

وبهذا كله يبقى للمتنبى مكانته من الفحولة الفنية فى قافيته وداليته على السواء، وكأنه يزاوج فيهما معاً بين براعته التراثية فى استيحاء القديم وإعادة معالجته وإخراجه ، وفى عرض الجديد من صوره الابتكارية التى تخلى فى بعضها عن شروط النقد وضوابطه ، وبدا أكثر استجابة لواقعه النفسى من أى صوت آخر قد يتناهى إلى مسامعه ، ومن ثم عبر عن عمق صراعاته النفسية من خلال تباعد موقفيه : موقفه من سيف الدولة الأمير العربى ، ومن كافور الإخشيدى العبد الأسود ، وهو الصراع الذى بلورته رؤيته موزعة بين الهجائية الدالية ، وبين قافيته التى أوقفها على مدح سيف الدولة من ناحية وبين فخره بنفسه بين أبياتها من ناحية أخرى .

الفصل الثانى

انعكاسات الصراع الحربى فى العصر

(١) من تخصيص النموذج الحربى
(بائية أبى تمام)

(٢) إلى تعميم الصورة (قافية أبى الطيب)

(١) تخصيص النموذج الحربى
قراءة فى بائية أبى تمام

قيل أن أبا تمام عالم الكثرة مانهل من فروع الثقافة التى أخذ نفسه بها ، وكان من أبرزها الثقافة التاريخية بأبعادها المختلفة ، من مصادر العصر الجاهلى والإسلامى ومابعدهما ، وقد ظهر حرصه على المزج الدقيق بين ثقافته الفنية الراقية ، وبين حسه التاريخى فى قصيدة له مشهورة ذاع صيتها ، وكثر حولها الحوار والجدل ، وتناولها الدرس الأدبى شرحاً ، وتشريحاً وتحليلاً وتقويماً ، ويبقى منها تبين هذا الجانب الخاص الذى يمكن أن نفيده من هذا الشعر ، مما يرد إلى المدحة العربية شيئاً من اعتبارها ، حيث يبدو الشعر قادراً على مسايرة الواقع التاريخى وتوثيقه ، خاصة فيما يعرضه من أثر الصراع الحربى بين المعسكرين الإسلامى والرومى فى تلك الفترة .

ولم يغفل التاريخ هذا الواقعة التى صورها أبو تماما فى مدحته ، ولكنه – أى الشاعر – أضاف من خلالها إلى التاريخ رؤيته الخاصة ، حيث نظر من خلالها إلى أبعاد تلك الواقعة ، فكانت له نتائجه التى صاغها فى كثير من الحكم التى انتشرت فيها، وكان لقصيدته دورها فى تأكيد الصراع التاريخى الذى يحكى ماحدث من إغارة الروم بقيادة إمبراطوريهم «تيوفيل» على بلدة تدعى «زبطرة» ، عاش فيها المسلمون فى عهد الخليفة المعتصم ، فحاول الجيش «البيزنطى» قهر أهلها حين ساقهم إلى «القسطنطينية» ، ثم أحرق المدينة كلها ، وبلغ هذا الخبر الخليفة العباسى فى جملته، وجاءته بعض تفاصيله تحمل نبأ المرأة العربية التى أهانها الغزاة وعذبوها حتى صاحت وهى فى طريقها إلى الأسر «وامعتصماه» ، فما إن بلغته استغاثتها حتى لبى نداءها ، فجمع جنده ، ومضى إلى عمورية ، بعد أن نبه قواده أنها أمنع بلاد الروم ، وأنها لم يعرض لها أحد منذ كان الإسلام ، وهى أشرف عند الروم من القسطنطينية .

وعلى هذا كانت حوادث زبطرة ، وكان صوت المرأة العربية دافعاً لفتح «عمورية» على يد الخليفة العربى ، وكانت تفاصيل تلك الأحداث داعية للشاعر العربى لكى يرتفع صوته ، مستعيناً بثقافته التاريخية ، ومضيفاً رؤيته الخاصة على ماصوره حين أنشد المعتصم بالله كاشفاً عن طبائع تلك الصراعات ، وراصداً نتائجها، ومسجلاً موقفه منها :

(١) السيف أصدقُ أنباءً من الكُتُب   فى حدِّه الحدُّ بَيْنَ الجِدِّ واللَّعب
(٢) بيضُ الصفائح لاسودُ الصحَائف فى   متُونهن جلاءُ الشكِّ والرِّيب
(٣) والعلم فى شُهُب الأرماح لامعة   بين الخميسين لا فى السبعة الشهب
(٤) أينَ الرواية ؟ بَل أين النجومِ وما   صاغوه من زُخرف فيها ومن كَذب ؟
(٥) تخرُّصاً وأحاديثاً ملفّقَة   ليستْ بنبْعٍ إذا عُدَّتْ ولاغَرَب
(٦) عجائباً زعموا الأيام مُجْفلَةً   عنهن فى صفر الأصفار أو رجب
(٧) وخوّفُوا الناسَ من دَهْيَاءَ مظلمةٍ   إذا بَدَا الكوكبُ الغربىُّ ذو الذّنب
(٨) وصيروا الأبرجَ العُلْيا مرتّبةً   ماكانَ مُنْقلباً أو غيرَ مَنْقَلب
(٩) يقضُون بالأمر عنها وهى غافلةٌ   مادار فى فَلَكٍ منها وفى قُطَب
(١٠) لو بيَّنت قطُّ أمراً قبل موقعه   لم يَخْفَ ماحلَّ بالأوثان والصُّلب
(١١) فتحُ الفتوح تعالَى أنْ يُحيط به   نظمٌ من الشِّعر أو نثرٌ من الخُطَب
(١٢) فتحٌ تفتحُ أبوابُ السماء له   وتبرزُ الأرضُ فى أثوابها القُشُب
(١٣) يايوم وقعة عمُّورية انصَرفت   عنك الُمنَى حُفَّلاً معسولةَ الحَلبَ
(١٤) أبقيت جَدَّ بنى الإسلام فى صُعُدٍ   والمشركينَ ودارَ الشِّرْك فى صبب
(١٥) أمٌّ لهم لو رَجَوْا أن تُفْتَدى جعلوا   فداءَها كلَّ أمٍّ بَرَّةٍ وأبِ
(١٦) وبَرّزةُ الوجه قد أعْيَتْ رياضَتُها   كسْرى وصَدتْ صدوداً عن أبى كرب
(١٧) من عهد إسكندرٍ أو قبل ذلك قَدْ   شابَتْ نواصى اللَّيالى وهْىَ لَم تَشب
(١٨) بكر فما افترعتها كفُّ حادثة   ولاترَقَتْ إليها همَّة النُّوَب
(١٩) حتى إذا مَخَّضَ الله السّنين لها   مخَضَ البخلية كانتْ زُبْدَةَ الحقب

(٥) التخرص : الكذب والاختلاق . النبع : شجر صلب منه القسى والسهام . الغرب : نبات رخو ينبت على الأنهار .
(٩) الفلك : مدار النجوم . القطب محور تدور عليه النجوم .
(١٣) الحفل : ج حافل وهى الناقة التى امتلأ ضرعها . الحلب : الحلبة من اللبن . معسولة حلوة .
(١٤) الصبب : الانحدار .
(١٦) البرزة : الحسنة الوجه . كسرى : ملك فارس . أبو كرب : من ملوك اليمن التبابعة .

(٢٠) أَتَتْهُمُ الكُرْبَةُ السوداءُ سَادرَةً   منهَا وكان اسمُها فرْاجَةَ الكُرَب
(٢١) جرى لها الفألُ نحساً يوم أنقرةٍ   إذ غُودِرَتْ وحشةَ السَّاحات والرُّحَب
(٢٢) لما رأت أختَا بالأمس قد خَربتَ   كانَ الخَرابُ لها أعْدى من الجَرب
(٢٣) كم بيْنَ حيطانها من فارسٍ بَطَلٍ   قانى الذوائب من آنى دم سرب
(٢٤) بسنَّة السيف والخطىِّ من دمه   لاسُنَّة الدين والإسلام مُختَضب
(٢٥) لقد تركت أميرَ المؤمنين بها   للنار يَوْماً ذليلَ الصَّخْر والخَشَب
(٢٦) غادرتَ فيها بَهيمَ الليل وهو ضحىً   يشلُه وسَطها صبحٌ مَن اللهَب
(٢٧) حتى كأن جلابيب الدُّجى رغبَت   عَنْ لَوْنِها أو كأنَ الشمسَ لَمْ تَغبِ
(٢٨) ضوء من النَّار والظلماءُ عَاكفة   وظلمة من دخانٍ في ضحىً شحِب
(٢٩) فالشمس طالعة من ذا وقد أَفلتْ   والشمس واجبةٌ من ذا ولم تَجب
(٣٠) تصرح الدهْرُ تصريحَ الغمام لَهَا   عن يوم هَيْجَاءَ منها طاهرٍ جُنُبِ
(٣١) لم تطلع الشمسُ منهم يومَ ذاك على   بان بأهل ولم تَغْرُبْ علَى عَزَب
(٣٢) ماربعُ ميَّةَ معموراً يَطيفُ به   غيلانُ أبهَى رُباً من ربَعها الخَربِ
(٣٣) ولا الخدودُ وقد أُدْمين من خجل   أشهَى إلى ناظرى من خدِّها التَّرب
(٣٤) سماجةً غَنيتْ منا العيونُ بها   عن كلِّ حُسْن بداً أو منظرٍ عَجَبِ
(٣٥) وحسنُ مُنقلَبٍ تبدو عَوَاقبُهُ   جاءَت بشاشتُهُ عن سوءِ مُنْقَلب
(٣٦) لم يعلم الكفر كَمْ أعصُرٍ كمنَتُ   له المنية بين السمر والقضب
(٣٧) تدبيرٌ معتصم بالله منتقمٍ   لله مُرتقب فى الله مرتغب
(٣٨) ومُطْعَم النَّصْر لم تُكْهَم أسنَّتُه   يوماً ولاحُجَبتْ عن روح مُحْتَجب

---

(٢٠) سادرة : متحيرة .
(٢٣) قاني النوائب : حمر ضفائره . الأنى : الشديد الحرارة . سرب : سائل .
(٢٦) يشله : يطرده .   (٢٩) وجبت الشمس : غربت .
(٣١) تصرح الدهر : تكشف .
(٣٢) غيلان : ذو الرمة الشاعر الأموى المشهورة . الخد الترب : المعفر فى التراب . القضب: السيوف .
(٣٨) كهمت أسنته : كلت . مطعم النصر : أى أن الله يطعمه النصر .

(٣٩) لم يغْـزُ قـومـاً ولم ينهضْ إلى بَلَدٍ   إلا تقـدمـه جـيـش من الرُّعُبِ
(٤٠) لو لم يقُدْ جَحفَلاً يوم الوغَى لغدا   من نفسـه وَحْـدهَا فى جَحْـفل لَجِبِ
(٤١) رَمى بك الله بُرْجَيْـهـا فـهـدَّمـهَـا   ولو رَمَى بكَ غـيـرُ الله لم تُصِبِ
(٤٢) من بعـد مـا أشَّبـوها والقين بهـا   والله مـفـتـاحُ باب المعـقل الأشِبِ
(٤٣) وقـال ذو أمـرهـم : لامـرتعٌ صَـدَرٌ   للسـارحين وليس الوِرْدُ من كَـثَبِ
(٤٤) أمـانيـاً سلبـتـهمْ نُجْحَ هاجِسِـهـا   ظُبَى السـيـوف وأطرافُ القنا السُّلُبِ
(٤٥) إن الحِـمـامَيْن من بيض ومن سُمُـر   دلوا الحـيـاتَيْنَ من مـاءٍ ومن عُشُبِ
(٤٦) لَبَّـيْـتَ صـوتا زِبَطْرِيّاً هَرَقْتَ لَهُ   كـأسَ الكَرَى ورُضَـابَ الخُـرَّد العُـرُبِ
(٤٧) عـداكَ حرُّ الثغُور المُسْتَضَامَةِ عن   برد الثُّـغـور وعن سَلْسَـالهـا الحَـصِبِ
(٤٨) أجبْـتَـهُ مـعلناً بالسَّيف مُنْصلِتـاً   ولو أجَـبْتَ بغَـيـر السـيفِ لمْ تُجِبِ
(٤٩) حتى تركْتَ عمودَ الشرْكِ مُنْقَعِراً   ولـم تـعـرِّج علـى الأوتادِ والطُّنُبِ
(٥٠) لما رأى الحـربَ رأى العَين «توفلس»   والحـربُ مُـشْـتَـقَّـةُ المَنَى مِنَ الحَـرَبَ
(٥١) غـدا يصـرِّف بالأمـوال جـريتـهـا   فـعـزَّه البـحـر ذو التـيـار والحـدب
(٥٢) هيـهـات زُعـزعت الأرض الوقـور به   عن غـزو مـحـتـسب لاغـزو مكـتـسب
(٥٣) لم ينفق الذهب المُرْبِى لكثـرته   على الحـصى وبه فـقـرٌ إلى الذهب
(٥٤) إن الأسـود أسـود الغـاب هِمَّتُـهـا   يوم الكريهـة فى المسلوب لا السَّلَبَ
(٥٥) وَلَّى وقـد ألجمَ الخَطِّيُّ منطقـه   بسكتةٍ تحتـهـا الأحـشـاء فى صخب

---

(٤٢) أشبُّوها : حصنوها . المعقل الأشب : الحصن المنيع .
(٤٣) ذو أمرهم : قائدهم . الحمام : الموت .   (٤٥) البيض : السيوف . السمر : الرماح .
(٤٦) زيطريا : نسبة إلي «زبطرة» وهى البلد التى فتحها الروم فلما أرادوا سبى المرأة العربية فيها نادت «وامعتصماه» . الرضاب : الريق .
(٤٧) عداك : صرفك . الثغور : فيها تورية هنا ، فالمعنى الأول : البلاد المتاخمة للعدو والمعنى الثانى : أسنان الحسان . سلسالها : ريقها . الحصب : العذاب .
(٥٠) توفلس : ملك الروم . الحرب بالفتح : سلب الأموال .
(٥١) البحر : هنا الجيش العظيم . ذو الحدب : ذو الموج المتلاطم .
(٥٤) المسلوب : أصحاب الأموال التى سلبت .
(٥٥) ألجم الخطى منطقه : أسكته السيف .

(٥٦) أحذى قرابينه يوم الرّدى ومضى ... يحثّ أنجى مطاياه من الهرب
(٥٧) مُوكّلا بيفاع الأرض يُشرفه ... من خفّة الخوف لا من خفّة الطرب
(٥٨) إن يَعْدُ من حرّها عَدْو الظّليم فقد ... أوسعت جاحمها من كثرة الحطب
(٥٩) تسعون ألفاً كآساد الشرى نضجت ... جلودُهم قبل نضج التّين والعنب
(٦٠) كَمْ نيل سناها من سنى قمر ... وتحت عارضها من عارض شنب
(٦١) يارُبّ حَوْباء لما احتُثّ دابرُهم ... طابَتْ ولو ضُمّخت بالمسْك لم تَطب
(٦٢) ومعضب رجعَتْ بيضُ السيوف به ... حتى الرضى من رداهم ميّت الغَضَب
(٦٣) والحرب قائمةٌ في مأزق لجج ... تجثو الكُماة به صُغْراً على الرُّكب
(٦٤) كَمْ كان في قطع أسباب الرّقاب بها ... إلى المخدّرة العذراء من سبب
(٦٥) كم أحرزَتْ قُضُب الهندى مُصلتة ... تهتزّ من قُضُب تهتزُّ في كثب
(٦٦) بيض إذا انتُضيتْ من حُجْبها رجَعَتْ ... أحقّ بالبيض أبداناً من الحُجُب
(٦٧) خليفة الله جازى الله سعيك عن ... جرثومة الدين والإسلام والحسب
(٦٨) بُصرْتَ بالراحة الكُبْرى فلم ترَها ... تنالُ إلا على جسر من التعب
(٦٩) إن كان بين صروف الدهر من رَحِم ... موصولة أو ذمام غير مُنقضب :
(٧٠) فَبينْ أيامك اللائي نُصِرْتَ بها ... وبين أيام بدر أقرب النسب
(٧١) أبقت بنى الأصفر المراض كاسمهم ... صفر الوجوه وجلّت وجْه العرب

---

(٥٦) أحذى : أعطى . قرابينه : أى المقربين له .
(٥٧) اليفاع : الأرض المرتفعة . يشرفه : يعلوه .
(٦٠) العرض : السحاب ، والمعنى الثانى مايعرض من الأسنان (فيها تورية) . شنب : رقيق لطيف.
(٦١) المخدرة العذراء : يقصد بها عمورية على سبيل التشخيص .
(٦٢) القضب : السيوف ، والقضب الثانية الغصون .
(٦٣) انتضيت : السيوف ، والقضب الثانية الغصون .
(٦٦) الذمام : الحرمة . منقضب : منقطع .
(٦٨) بنو الأصفر : الروم . المراض : الكثير المرض .

(١)

أحس الشاعر أنه بصدد موقف مدحى من نمط جديد لم يتهيأ لكثير من شعراء المدح ، كما أحس نمطاً بارزاً من الصدق الانفعالى بالموقف لم يكن متوفراً لكل من نظم فى هذا الموضوع بنفس الدرجة ، وعلى هذا اختلف أسلوب المعالجة الفنية للقصيدة ، منذ استهلها أبو تمام بمقدمة ، جاءت «حكمية» تتناسب مع طبيعة الموقف، وتتسق مع ما اطمأن إليه أبو تمام نفسه من حقائق ، بعيداً عن الوهم أو التنجيم ، وعلى هذا استعان الشاعر فى مقدمة مدحته بما أكده الواقع من تكذيب المنجمين الذين أشاروا على المعتصم بأن يرجئ زحفه حتى موسم نضج العنب والتين فلم يستجب لنصائحهم ، وكان خروجه إلى «عمورية فتحاً إسلامياً مبيناً حاصر خلاله المدينة ، وقضى على أهلها ، فثأر بذلك للكرامة العربية التى جرحت ممثلة فى إهانة المرأة المسلمة فى «زبطرة» .

وقد سيطر الانفعال على أبى تمام فى القصيدة منذ هذا المطلع ، ولذلك تجاوز به المستوى التقليدى للمدح ، فقد كرر فيه ما اقتنع به من فلسفة القوة ، وهو مايشهد به التاريخ أيضاً ، فنحن هنا أمام موقف خاص ، ورؤية خاصة ، تستشهد بالتاريخ وتنطلق من الواقع ، دون أن تسلم للوهم ، أو تستسلم للخرافة ، وإذا كان لكل شاعر رؤيته الخاصة ، ولكل موقف ظروفه التى تفرض على الشاعر نمطاً فنياً معيناً ، فإن هذا يبرر فلسفة أبى تمام فى هذه المقدمة بالذات ، ويفصل بينها وبين مقدمة أخرى للمتنبى ، فلسف فيها رؤيته من منظور آخر رأى فيه من واقع تجاربه مع سيف الدولة:

الرأى قبل شجاعة الشُّجْعان   هو أوّلٌ وهى المَحَلُّ الثانى

فإذا هُمَا اجتمعَا لنفس مرَّة   بلغت من العلياء كلَّ مكَان

ولم يقف شاعرنا عند حدود المفاضلة بين الرأى والقوة كما وقف المتنبى بعد ذلك ، ولكنه كان بصدد الفصل فى قضية أخرى تتعلق بالتنجيم ، وتغليب الوهم ، أو الخرافة – على القوة ، الأمر الذى أثبتت الغزوة فشله تماماً .

ولكى يطمئن الشاعر إلى صدق مايصوغه فى المقدمة ، ولكى يضمن تأثيره فى المتلقى جعلها حكمية عامة ، تتعلق بتسجيل حقائق تبدو ثابتة ، لاتقبل جدلاً ،

ولاتحتاج مناقشة من وجهة نظره ، فهي حقائق يقينية أبداها في لهجة مطلقة ، استغلها في صياغة الحكم العامة التي غلب عليها منطق التعميم ، كما انتشر فيها التخصيص في كثير من الأحيان ، على نحو ماظهر في معالجته لقضية التنجيم والمنجمين ، وموقفه العنيف ضد فلسفتهم وفكرهم الغامض بصفة محددة .

ومن مقدمة القصيدة إلى موضوعها بدأ أبو تمام يتغنى تغنياً بذلك الفتح الذي بالغ – فنياً – في تصويره ، وقد جاء ذلك الفتح نتيجة إيجابية لفلسفة القوة التي آمن بها الشاعر ، فهو فتح أسعد الشاعر والمسلمين جميعاً ، كما سعدت به السماء والأرض والدين والدنيا ، وكان من حق أبي تمام في هذا الموقف الانفعالي أن تحكمه تلك المبالغة ، وأن ينتشر في صوره طابع التعميم والإطلاق وهو ماسيطر على زمام كثير منها ، وكان اعتماده في تلك الصورة على التشخيص عاملاً مساعداً على إبراز الطبيعة ، والدين ، والتاريخ ، والتقاليد ، والمجتمع ، واختار منها في كل صورة مايتناسب مع الطبيعة النوعية للموقف ، ومحاولاً من خلال الإيهام والإيحاء أن يثير الدهشة والإعجاب بواسطة عرض الصورة ، الأمر الذي يبدو – مثلاً – في تعديل نواميس الطبيعة من وجهة نظره ، وخاصة في تصويره تفتح أبواب السماء ، أو تزين الأرض ، ونظائرهما من صوره الفنية الكثيرة التي انتشرت في كل أبيات القصيدة تقريباً .

ومن الطبيعي أن يسيطر التاريخ في هذا الجزء من القصيدة بالذات ، فهو يفيد فيها من تلك الإيحاءات التاريخية التي يشير فيها إلى كسرى ، وأبي كرب ، والإسكندر، ثم تلك اللمحات التي التقطها من التاريخ الأدبي في مشهد ربع «مية» وطواف «ذي الرمة» به ، ثم ذلك الحس الأسطوري العام الذي أخذ به العرب في منطقة التشاؤم والتفاؤل ، أو السعد والنحس . وقد وظف الشاعر هذا الفتح من خلال هذا المستوى التصويري في خدمة قضية المدح ، وكأنه راح يسترجع التاريخ الأدبي ، فلم ير غضاضة في تصوير عظمة عدو ممدوحه ، كما صور عظمة الممدوح نفسه ، الأمر الذي انتشر عند العرب منذ الجاهلية في فن «المنصفة» ، وإن كان أبو تماما قد طور الصورة حين أدخل عمورية طرفاً فيها ، فصور حصانتها ، وعرض قدرتها على مقاومة الزمن ، وصلابتها التاريخية في مقاومة كثير من القادة الذين عرفت لهم مكانتهم في التاريخ السياسي والحربي ، فكان المشهد كله في خدمة مدح المعتصم الذي استطاع فتحها ، وتجاوز بذلك من قهرتهم المدينة في الماضي البعيد ، بل بدا قادراً على الانتصار على الدهر الذي انسحب أمام صلابتها أيضاً ، ثم عاد فصنع بها ماصنعه حين حوَّلها إلى قفر خرب على أيدي المعتصم ، وكأنه يذكرنا بموقف الفارس

العربى حين يأتى على خصمه بطعنة واحدة ، بعد أن يبرزمعالم بطولته وشجاعته ، فإذا هو يهزمه حين تجود له يداه بعاجل طعنة على حد تصوير عنترة بن شداد فى معلقته .

وقد جعل الشاعر من صورة «عمورية» لوحة فنية كبرى ، بما لها من وضع خاص فى وجدان أبنائها ، ومكانة متميزة فى كيانهم ، مما ساعدها على ذلك الصمود، ومقاومة الفاتحين فى عصور التاريخ المختلفة ، ومن المنظور الحسى وقف عند تصوير حصونها ، وقلاعها ، وأسوارها ، معتمداً فى هذا كله على الصور التشخيصية التى تميز بها شعره عامة ، وهذه القصيدة بصفة خاصة .

وبين ماضى عمورية وحاضرها وزّع أبو تماما الصور توزيعاً منطقياً ، عرض من خلاله مشاهد الخراب والدمار ، وركز على تصوير دوافع ممدوحه إلى هذا كله ، من خلال بيان حقيقة معركة الكفر مع الإيمان ، وكان الطابع العام لصوره قائماً على المنطق أو تحويل أقيسته - أى المنطق - إلى أقسية فنية ، تحتاج إلى الكد الذهنى ، للوقوف على مراده منها ، وكشف أبعادها ودلالاتها .

وأشد ماظهر انفعال أبى تمام وصدقه فى تصوير إحساسه الخاص فى هذا الموقف برمته ، ثم ذلك المشهد الخاص بالتغنى بخراب عمورية بعد المشاهد التى رسمها لفتحها ، وبطولات ممدوحه فيها ، وكأن الشاعر هنا يعجب بكل شئ قبيح باعتباره رمزاً لثأر المسلمين من أهلها ، وكشفا عن جوهر صراعاتهم معها .

ويشتد إعجاب الشاعر بمشاهد الخراب والدمار ، فيلتمس لبيان موقفه شيئاً من صور التراث ، فيجد ديار «مية» العامرة وموقف «ذى الرمة» منها خير معين على تلك الصورة وخير معادل لموقفه ، مع بيان مافى موقف ذى الرمة من صاحبته من لهفة وشوق ، حين يدور حول ديارها ، ومافى الموقف النفسى لأبى تمام هنا بما يشف عنه من سعادة وفرحة بطبيعة المشهد ، إذ تسيطر روح التشفى ورغبته فى الانتقام من أعداء دينه ودولته .

ومن حواره حول عمورية يعود أبو تمام إلى الخليفة المعتصم ، فيركز عدسته على تصوير موقفه الدينى ، ويرسم أكثر من لوحة لشجاعته ، وبطولته ، يعتمد فيها - بالطبع - على الإفراط فى الصورة ، والإغراق فى المبالغة ، ويحرص على بيان التأييد الإلهى فى حروبه وانتصاراته ، تأكيداً لحسن النوايا ، وإخلاص الخليفة فى خروجه لهذا القتال ، أو غيره ، محتسباً لامكتسباً .

ولاشك أن لهذا المقطع أهميته فى توصيف القصيدة كلها ، وإدراجها ضمن فن

المدح حين يتعلق بالصراع الحربى ، إذ لم يكن حديث المقدمة وماتلاه من تصوير قيمة الفتح ومكانته ، وما أعقبه به الشاعر من تصوير ماحدث لعمورية ، أو موقعها التاريخى ، أو سعادته بخرابها ، لم يكن هذا كله إلا وسيلة ناجحة للوصول إلى هدف الشاعر من القصيدة ، أعنى المدح ، ولكنها تعد أنجح وسائل الشعراء فى هذا الاتجاه ، لأنها حملت – كما رأينا – دفقات شعورية وطاقات انفعالية صادقة ، برز فيها موقف الشاعر ، وتكشفت رؤيته الخاصة للحدث ، وقد أضفى من ذاته عليه بما هيأه له من حس ذاتى خالص ، وانفعال صادق .

(٢)

وفى الجزء الخاص بمدح المعتصم ، لم يتوان أبو تمام عن تصويره بطلاً عملاقاً يذكرنا بأبطال السيرة التاريخية ، أو الملحمة ، وإن كان لايخفى حرصه الدائب على إضفاء الصفات الدينية عليه ، خاصة حين جسد فيه كل آمال الأمة الإسلامية ، حتى جعلها رمزاً لها ، وهو رمز تسدده الإرادة الإلهية التى أخلص لها ، وخرج مقاتلاً فى سبيل عقيدته ونصرة أمته ، دون أن يبغى من ذلك الخروج غرضاً دنيوياً .

واستكمالاً لفكرة الأضداد أو الجمع بين المتناقضات – وهى تعكس منطق الصراع – فى فن أبى تمام ، نجده يعرض كل جوانب الموضوع بما فيها من ملامح إيجابية وسلبية ، فكانت السلبية البارزة فى جانب الممدوح بمثابة إضاءة تزيد من إشراق الدور البطولى للمعتصم قائداً ، ذلك أن أمر عدوه قد انتهى إلى ما انتهى إليه من مشاهد الخراب والدمار والموت ، وكل ذلك حقق للممدوح ولقومه نصراً عزيزاً ، تحولت من خلاله أدوات الموت إلى وسائل حياة تمنتها الأمة الإسلامية كثيراً ، وفى عرضه وسائل الحياة تمنتها الأمة الإسلامية كثيراً ، وفى عرضه وسائل الحياة هذه لم يزل أبو تمام يضرب بخياله فى أعماق البادية العربية ، حين يتخذ أدواته التصويرية من الدلو ، والماء ، والعشب ، والسيوف ، والرماح وغيرها من ألفاظ المعجم القديم .

ورغبة منه فى تصوير كل أبعاد الموقف ، عاد أبو تمام فجمع دوافع المعتصم إلى الخروج ، بعد أن أبرز منها الجانب الدينى مراراً ، فصور ذلك الجانب الأخلاقى أو الذاتى الذى ارتسمت أبعاده فى نفس الممدوح ، بما اشتملت عليه شخصيته من مروءة ونجدة ونخوة عربية أصيلة تأبى أن تفرط فى كرامتها ، فكان تسجيله لدوى ذلك الصوت «الزبطرى» الذى صدر عن المرأة العربية ، فكان داعية المعتصم إلى هذا الفتح

، والإصرار على تلك المعارك ويزداد حرص الشاعر حين يكرر دائماً الطابع الدينى لهذا الفتح وبه قضى المعتصم على عمود الشرك وأنهى أمره إلى الأبد على حد تصويره الانفعالى .

(٣)

وعلى طول القصيدة يستمر أبو تمام فى تكرار المواقف ، فهو يأبى إلا أن يقرن موقف الممدوح بموقف عدوه ، وهو مادفعه إلى التردد بين المشاهد ، والاستطراد فيها من كلا الطرفين ، ففى مقابل موجب الكرم والشجاعة فى شخص المعتصم بالله ، يصر على عرض سالب الصفتين لدى قادة الروم من أعدائه خاصة «توفيل» ومن تفاصيل صورة المنتصر يصر على إبراز موقف المنهزم ، وجبنه ، ومحاولته الفرار ، وافتداء نفسه من كوارث الزمن التى حلت به على أيدى المعتصم ، ثم يؤكد مايذهب إليه من ذلك القوام العددى الذى يصوره فى جيش العدو المنهزم ، ثم ماحل بجنده من قتل أدى إلى تناثر الجثث ، بل إلى نضجها من شدة نيران المعركة وهول أحداثها الجسام .

وعلى مافى هذه الصورة من عنف ووحشية نجدها تتسق مع نفسية أبى تمام التى امتلأت ضيقاً وغيظاً من هؤلاء الكفار ، فإن لها أن تتشفى منهم ، وهو مايبدو مبرراً لديه إذا ماتصورنا معه موقف المرأة العربية المسلمة ، وماصنعه معها الروم من وحشية وعنف جعلا من واجب القائد المسلم أن ينتقم لها ولقومها .

ويستمر تأثير المنطق على الشاعر منذ راح يصور النتائج النهائية لهذا الموقف القتالى ، وذلك بعد أن عرض منها الجانب الحسى أو المادى ، حيث ركز على الجانب المعنوى الذى سعدت فيه نفوس المسلمين بما وقف فى صفوف الأعداء ، ليأتى بعد هذا إلى الختام التقليدى لقصيدة المدح العربية ، فيدعو للخليفة ، ويحمد له ماحققه للدين الإسلامى ، وتسيطر عليه آنذاك صورة تاريخية ، يرى فيها الصلة الحتمية بين غزوة «بدر» الكبرى ، وبين هذا الفتح «المعتصمى» ، وهو ما أضافه فى الختام حين شغلته تلك الموازاة الطريفة بين مشهد وجوه الروم ، وقد سيطرت عليهم الذلة وانكسار الهزيمة ، فى مقابل مشهد وجوه المسلمين ، ومابدا عليها من البشر والرضا بنتائج ذلك الفتح وماكشف من عظمة صاحبه الذى أنجزه .

ومن الواضح فى القصيدة كلها – سواء فى صورتها الكلية أو صورتها الجزئية – حرص أبى تمام وقدرته على التعامل مع المادة التاريخية التى تزيد من توثيق مادته الفنية المتميزة إذ بدا على قدر واضح من الذكاء فى اختيار المادة الإسلامية التى ترددت فى كثير من ألفاظه وجنبات صوره ، وهو يتدرج فيه بالمواقف التاريخية من الأكاسرة ، إلى الإسكندر ، إلى الأحداث الإسلامية التى اختار منها غزوة «بدر» ولايخفى أيضاً ماصنعه الشاعر من مزاوجة سعيدة وهادئة بين التراث الأدبى الذى استلهمه وعاش فى ظلاله ؛ وبين إحساسه الخاص وموقفه الانفعالى الناطق باسم الأنا، وكأنه يبرز أمامنا قادراً على التوفيق بين ذاته وموضوعه وتراثه فى أن واحد ، ثم يظل له بعد هذا كله ابتكاره الخاص فيما لجأ إليه من مبالغة ساد من خلالها طابع الإطلاق ، والتعميم ، والغلو الملحمى ، والجمع بين المتناقضات ، وكما كثر لديه التشخيص الذى فرضته على الشاعر النزعة الوصفية فى تصوير أبعاد الموقعة من ناحية ، ومذهبه الفنى الذى عرف به من ناحية أخرى .

ويظل لأبى تمام ماعرف به فنه من صنعة بديعية أسرف فيها فى هذه القصيدة ، وبدا الموقف مشجعاً له أن يبدع فيها بألوانها المختلفة من جناس وطباق وغيرها ، مما أدار حوله النقاد كثيراً من الحوار ، ويكفى أن يعد أبو تمام زعيم المدرسة البديعية العباسية ، منذ حمل على عاتقه أعباءها بعد أستاذه مسلم بن الوليد ، ثم تظل لهذه القصيدة أهميتها فى تاريخ الأدب العربى فى إطار ذلك الحس التاريخى الذى سيطر على الشاعر فى إحدى فترات الصراع الحربى . فنهل من ثقافته وأبرز جوانبها ومصادرها من خلال فنه ، كما يظل لها دورها فى توثيق التاريخ من خلال تصوير عمورية أو غيرها من وقائع أخرى شهدها التاريخ العربى الإسلامى ، ليظل هذا التوثيق فى أو التوظيف الجديد للمدحة العباسية قادراً على أن يسهم فى رد اعتبارها ، وأن يضيف إليها أبعاداً خاصة لم تتوافر لدى كثير من شعراء المدح ، كما تحتفظ بقيمتها الفنية فى تسجيل المسلك الفنى الذى ارتضاه الشاعر المثقف لنفسه من خلال الأبعاد الفكرية المختلفة التى استلهمها ، وأفاد منها ، وأعاد صياغتها فناً شعرياً عذباً جمع فيه بين الفكر والشعور ماجمعه بين الشعر والعلوم .

ويبدو أن أبا تمام قد التمس لقصيدته من التراث شكلاً يصوغها على أساسه ، ولاضير فى ذلك أو غرابة ، إذا وضعنا فى الاعتبار – وهذا ضرورى وطبيعى – حجم ثقافته بفروعها المختلفة ، لعل أكثر صورها اتساعاً إلمامه الواسع بما سجله الشعراء فى دواوينهم من لدن العصر الجاهلى وحتى عصره ، ومن هنا بدت ثقافته الأدبية موسوعية عميقة إلى حد بعيد ، ولعله أفاد فيها من تلك البائية التى نظمها ذو الرمة ،

والتقط بعضها مما ورد فيها من الألفاظ والصور والمعانى التى أعاد صياغتها ، وأحسن فى توزيع نسقها ، حتى غدت شديدة الإلتصاق به ، وإن كان لايخفى – أيضاً – صلتها بذلك التراث الذى ألمح إلى شئ منه فى إعجابه بفن ذى الرمة نفسه فى بيته المشهور حين صور شدة إعجابه بخراب المدينة ودمارها :

مـاربع مـيـةَ مـعـمـوراً يُطيف به ⁂ غيلانُ أبهى رباً من ربْعها الخَرِبِ

بل لعل فى هذه الإشارة التاريخية لذلك المصدر الذى استغله أبو تمام فأجاد ، ومع أبيات ذى الرمة قد نتبين أوجه التشابه ، حيث يقول فى بائيته،

جاءت من البَيْض زُعْراً لا لباس لها ⁂ إلا الـدِّهَـاس وأمٌ بَـرةٌ وأبُ (١)

فقد اقتبس منها أبو تمام صورة الأم البرة والأب ، وقد أطلقها على أبناء المدينة فى قصيدته ، وعلى نفس النحو من الإفادة نجده ، وقد وضع فى الاعتبار قول ذى الرمة أيضاً ، وقد نقله أبو تمام إلى مشهد هرب قائد الروم ، يقول ذو الرمة :

حتى إذا دوَّمت فى الأرض أدْركه ⁂ كِبْر ولو شاء نجّى نَفسَهُ الهربُ (٢)

ليقول أبو تمام فى إطار نفس السياق :

أحذى قرابينه يوم الردى ومضى ⁂ يحـثـث أنجى مطاياه من الهـرب

والخليفة عند أبى تمام كان مُطْعَم النصر ، كقائد للمعركة ، لايهمه منها الاكتساب ، بقدر مايهمه الاحتساب ، وكأنه نظر إلى الصياغة لدى ذى الرمة فى قوله قريباً من نفس النسق وإن اختلف الموضوع :

ومُطْعَم الصـيْـد هبـال لِبُـغْـيـتـه ⁂ ألْفَى أباه بذاك الكسب يكتسبُ (٣)

ولعله فى تشخيصه الشهب التى أكثر منها ، قد لفت نظره تلك اللمحة السريعة التى استوقفت ذا الرمة فى البيت :

رَبّلاً وأرْطَى نَفَتْ عنه ذوائبـــه ⁂ كواكبُ الحرّ حتى ماتت الشهب(٤)

وكذلك التشخيص الذى اعتمد عليه فى تصوير الزمن ليله ونهاره وظلامه مما رصده قول ذى الرمة :

---

(١) ديوان ذى الرمة ١٣٣ . زعرا : أى لاريش عليها . الدهاس : الرمل السهل .
(٢) يقصد أن الثور راجعه كبر فرجع إلى الكلاب . التدويم : فى السماء .
(٣) مطعم الصيد : يريد الصائد يرزق الصيد . هبال : محتال . أطلس اللون : يضرب إلى السواد.
(٤) غسلت : يعنى حُمُر الوحش . عمود الصبح : بياضه . التغليس : السواد من الليل .

فغلّست وعمودُ الصُبح منصدعٌ ... عنها وسائره بالليل محتجبُ

وكذا مشهد الإحتجاب والاختضاب الذى حرص أبو تمام على تصويره ، ومن قبله صوره قول ذى الرمة :

إذا أخـو لذّة الدُنيـا تبطنّهـا ... والبيت فوقهما بالليل محتجب

سـافت بطيـبّة العـرنين مـارنهـا ... بالمسك والعنبر الهندى مختضب(٥)

ولعل فى هذا العرض الموجز مايعكس صورة من صور الإفادة ، عمد إليها أبو تمام من خلال صلته الوثيقة بالمصادر الأدبية المختلفة التى انكب عليها فاحصاً متأملاً ، حتى تركت بذلك رصيداً فى شعره على غرار تأثره بهذه الصور وغيرها فى قصيدته .

وتبقى ظاهرة أخرى يمكن تلمسها فى قصائده أيضاً حول تكرار بعض الصور التى ألحت عليه ، وبدت قادرة على أن تشغل من فكره حيزاً متميزاً فإذا بها تتكرر بين القصيدة والأخرى ، وكأنما صور فى بائيته فى عمورية مصدراً للكثير من تلك الألفاظ والصور المكررة فى غيرها من قصائده ، على نحو مايمكن تبينه من صورة «جيش الرعب» التى رصدها للمعتصم قائداً لجنده ، وزاحفاً إلى عمورية ، فيعيد رسم المشهد فى موقف آخر قائلاً :

مـشت قلوبُ أناسٍ فى صـدُورهم ... لما تراءوك تمشى نحوهم قُدما (٦)

أو تشخيص «الأماني» على نفس الإطار أيضاً فى قوله :

لما مخـضتَ الأمانيَّ التى احتلبوا ... عادت هموماً وكانت قبله هِمما (٧)

وكأنما أعجب أبو تمام من فنه بصيغ التثنية التى رددها حول «الحمامَيْن» و «الحياتَيْن» ، فراح يرسم على نهجها من منطق الإجمال والتفصيل البديعى قوله :

خـلدوا هنيـئـاً مـريئـاً يابنى جُـشَـمٍ ... منه أمـانَيْن : من خـوف ومن عـدم

لولا مُنَاشَـدة القـربى لغـادركم ... حصائد المرهفَيْن : السيف والقلَم (٨)

وكذلك بدا الموقف مع فلسفة القوة التى أخذ بها فى صدر البائية ، وأصّل لها حتى جعلها مصدراً لهذا التكرار الذى أعاده إلى الأذهان مثل قوله :

(٥) أخو لذة الدنيا : صاحبها . تعطنها تلبس بها أى جعلها عطاف نفسه . تبطنها : علا فوقها . سافت : شمت . العرنين : الأنف كله . المارن : مالان من عظم الأنف .

(٦) ديوان أبى تمام ١٧٠/٢ . (٧) نفسه ١٧١/٣ . (٨) نفسه ١٨٧/٣ .

هو الحق إن تستيقظوا فيه تغنموا   وإن تغفلوا فالسيف ليس بغافل (٩)

وكذلك الحال فى إضفاء الموقف الدينى على حركة الممدوح ، وتصوير انتصاراته ، على نحو ماردده أيضاً فى قوله :

فتوح أمير المؤمنين تفتّحت   لهُنّ زاهيرُ الرُّبا والخمائلُ

وعادات نصر لم تزل تستعيدُها   عصابةُ حقٍّ فى عصابة باطل

وماهو إلا الوحْى أوحدُّ مرهف   تُميلُ ظباه أخدَعَىْ كلِّ مائل (١٠)

وعلى هذا النحو كان مشهد الاستحسان والاستهجان للمنظر من وجهة نظر الشاعر ، ومن واقع منطقه الانفعالى الذى يصدر عنه ، على نحو مارسمه أبو تمام من صور مشرقة لخراب عمورية ، تكاد تلتقى مع نظائرها فى يوم الخرمية حين قال فيه:

سمُجت ونبَّهنَا على استسماجها   ماحَولُها من نُضْرةَ وجمالَ (١١)

ومثله قوله عن يوم الخرمية أيضاً على نهج سعادة الأرض والسماء بفتح عمورية :

يوم أضاء به الزمانُ وفتّحتْ   فيه الأسنّةُ زهرةَ الأمَال (١٢)

ثم صورة الأسرى والسبايا كنتيجة إيجابية رآها فى صفوف جند الإسلام ، فكما صورها فى عمورية عرض نظيراً لها فى يوم الخرمية :

أُبنا بكل خريدة قد أُنجِزتْ   فيها عداتُ الدهر بعد مطال (١٣)

وكذلك ظهر تصويره فرار قائد العدو ، وهو على رأس جنده من أعداء الدين ، فكما أحذى «توفلس» قرابينه فى يوم عمورية ، تكرر المشهد لديه فى يوم «الخرمية» :

هتكَتْ حشاشُته القنَا عن وَاحِقٍ   أهدى الطِّعان له خليقةُ قَال (١٤)

وصورة «أساد الشرى» التى استوقفته حول من نضجت جلودهم فى «عمورية» تقترب من نظيرتها فى يوم الخرمية :

آساد موت مخدراتُ مالَهَا   إلا الصوارمُ والقنا آجَامُ (١٥)

---

(٩) نفسه ٣/٨٦ .   (١٠) ديوان ابى تمام ٣/٨٦ .

(١١) نفسه ٣/١٣٤ .   (١٢) نفسه ٣/١٣٩ .   (١٣) نفسه ٣/١٤٢ .

(١٤) نفسه ٣/١٤٣ أى شقت الرماح غباره عن محب لأصحابه تركهم ترك المبغض لما خاف على نفسه .

(١٥) ديوان ابى تمام ٣/١٥٦ .

وما رآه فى «عمورية» من أن الله قد رمى بالمعتصم إليها يظل قريباً مما رسمه قوله :

ويوم خيزج والألبابُ طائرةٌ   إلا الصوارمُ والقنا آجَامُ (١٦)

وعودة إلى ماصوره من عزة عمورية ، وعراقتها ، وعلو شأنها ، وسمو مكانتها فى نفوس أبنائها تجعلها أقرب شبهاً بما عرضه فى تصوير «موقان» وعلاقتها بالقائد والجند فى قوله :

وانصاع عن موقَانَ وهْى لجنده   وله أبٌ برٌ وأمٌ عيال (١٧)

وعلى هذا النحو بدت الصور متشابهة فى القصيدة تشابهها فى ذاكرة أبى تمام، وحين يكرر نفسه من خلالها إنما يكشف عما استقر فى خياله وعقله معاً من طابع خاص لتلك الحروب التى صورها ، كما تكشف عن تشابه انفعالاته ، وتقارب درجاتها إزاءها ، أليست حروباً إسلامية ينهض بها قائد مسلم وجند مسلمون ضد أهل الشراك ؟ فمع تقارب الواقع الانفعالى والفكرى بدا للتكرار أهمية وقيمته الفنية ، دون أن يعد دليل عجز أو قصور فى قدرات الشاعر ، بقدر مايبقى دليلاً حياً على وحدة الفكر والشعور والمصادر الثقافية التى أخذ منها ، وراح يخرجها فى بناء جديد له تميُّزه وقسماته الخاصة .

وتكشف القصيدة عن كثير من ملامح القدرة الفنية لدى أبى تمام على المعالجة من منظور عقلى ، حرص فيه على تداخل الألوان بشكل دقيق ، منذ اختار لها بحر البسيط الذى استوعب كماً هائلاً من انفعالاته ، وأسهم فى امتصاصها ، ثم فى تفريغ شحناتها لدى جمهوره بما امتلأت به أبياته من الضجيج والعنف ، ومعه تداخل حرف الروى الذى عمد فيه إلى الباء المكسورة التى التقت مع البحر فى نفس العنف والحدة مما يتناغم مع طبيعة الصراعات الحربية ومانظمه حولها الشعراء من مثل هذه البيانات العسكرية الدقيقة .

ومع هذا الحرص استطاع أيضاً أن يجعل من القصيدة معرضاً طيباً للكشف عن أصول ثقافته بألوانها المختلفة ، منذ راح يدير حواره حول الشهب السبعة ، وترتيب الأبراج ، وتوزيعها ، وماتدور فيه من الفلك ، والقطب ، وغير ذلك من مصطلحات ، كان له دور بارز فى التقاطها من البيئات المتخصصة التى نهضت بتلك العلوم ، ووضعت لها مصطلحات ، وعرفت دلالاتها المتغايرة التى ألح الشاعر على إقحامها

(١٦) نفسه ١٦٩/٣ .   (١٧) نفسه ١٣٧/٣ .

ضمن سياقات أبياته .

ومن التاريخ القديم راح أبو تمام يذيع معرفته الشمولية الواسعة بتفاصيله ، ويحكى خبرته المتميزة بأحداثه التى راح ينشر منها معرفته بكسرى وأبى كرب والإسكندر ، كما نشر حسه بالتاريخ الإسلامى من مصادره العريقة مايعرفه عن أحداث غزوة بدر ، ودوافعها ونتائجها ، وكأنما أراد أن يمزج معارفه التاريخية بالدينية حتى استوقفه مشهد الخضاب كسنة عرفها المسلمون ليضعها على طرف نقيض مع صورة دماء الروم من جراء القتال .

وكأنه لم يرد أن يبخل بأى من معارفه ، فيأبى إلا أن يأخذ من كل منها بطرف ، وكأن القصيدة تصبح مجالاً رحباً لعرض أنماط مختلفة من تلك المعارف ، فيأخذ من القصص الدينى مايسجله من قصة (يوشع) فى أثناء تصويره لنيران المعركة التى خيلت له أن الشمس لم تغب ، كما راح يطرح ما أفاده من الحديث الشريف مما أظهره فى حديثه عن انتصار الخليفة بواسطة الرعب الذى أثاره فى نفوس الأعداء ، مما كشف استعانته بمعنى الحديث النبوى الشريف «نصرت بالرُعب» ، ثم ظهرت ثقافته الأدبية التى وقفنا عند ملامح منها حول إعجابه «بذى الرمة» وصاحبته «مية» ، وما أفاده من فكر أدبى تشابهت مصادره من خلال معالجته لقصائده المختلفة فى إطار الحماسات والصراعات الحربية .

ويحرص الشاعر – كعادته – على دقة التصوير والاستقصاء فى طرح صوره المختلفة ، فما إن يتحدث عن الشعر حتى يخطر بباله النثر فيعرضه ، ليكمل به المشهد ويرسم أطرافه ، ومع بهجة الفتح وسعادة المسلمين به يجمع شتات الصورة من واقع تفاعل العالم العلوى والأرضى ، حيث تلتقى سعادة الأرض بتفتح أبواب السماء له ، وعندئذ يحرص على التعليل ، ويسرد المبررات حول معطيات صوره ومقوماتها ، حتى تستكمل هيئتها وتتلاحم جزئياتها ، على نحو ماعرض من مشهد الشمس التى لم تشرق بعد المعركة على متزوج من الروم لأن المسلمين قد استطاعوا الإيقاع بنسائهم سبايا مع انتهاء المعركة ، وبالتالى لم تغرب شمس ذلك اليوم على عزب من شباب المسلمين ، فقد وجد كل منهم سبية – على الأقل – كانت من نصيبه من سبايا الروم ، مع دقة اختياره للرموز النسائية فى زحام الموقف الحربى هنا ، ألم تكن المعركة بمثابة انتقام لكرامة المرأة العربية المسلمة مما يبرر لديه سيادة هذه الرموز ؟

وهكذا بدا العرض الفنى مراراً عند أبى تمام حول استكمال جزئيات الصورة ، ورصد كل مقوماتها ، وأبعادها ورسم كل زواياها وأركانها ، حتى يتحول المشهد على

يديه إلى صنعة عقلية ، تقوم على العمق ، والتماس الدقة التى تكشف عنها الألفاظ والصور ، حيث يعتمد فيها على نشر الألوان المتناقضة ، بما يكشف عن جوانب فكره بما فيها من مواد متنوعة الاتجاهات والمصادر .

وربما أسهمت الألوان البديعية التى اعتمد عليها الشاعر وعُرف بها ، وعرفت به – أيضاً – فى استيعاب تلك المقومات العقلية ، خاصة ما اعتمد عليه من طباقات، ومقابلات معنوية وتصويرية ، كانت أساساً للرصيد الفنى فى معظم أبيات القصيدة ، وهى ألوان زاد من إفساح المجال لها ما تداخلت معه من عناصر تصويرية ، كان أساسها «التشخيص» الذى سيطر على الصورة الكبرى فى القصيدة ، وملأ أركانها منذ صور الشاعر عمورية «فتاة» عذراء ، برزة الوجه ، ممنعة ، إلى ماكان منها من إعياء كسرى والإباء على الخضوع له ، وصدورها عن أبى كرب ، إلى حرصها الدائب على أن تعيش عذراء أمام الحوادث الجسام التى عجزت عن افتراعها ، فظلت خير مدائن الأرض ، وكأن الله مخض لها السنين لتملأها بخيراتها ، حتى أصبحت زيدة الحقب إلى تصويرها أماً للروم جميعاً ، وأختا لأنقرة تشاركها أحزانها من خلال حريقها ، وامرأة صلبة قوية تتحدى الليالى حتى إذا صارعها المشيب صرعته وبقيت هى وشاب الدهر من حولها ، وأخيراً يستوقفه فيها ما أصاب عمود الشرك على أيدى المعتصم وجنده من المسلمين ، فلم تقم لها قائمة بعد غزوه لها ، كما يمثل الجانب اللونى من الصورة عنصراً رئيسياً ، يكشف عن شدة حرص الشاعر على أن يوفر لمشاهده كل ألوانها ، ابتداء من البياض والسواد الذى طرحه من خلال السيوف والكتب ، إلى سواد الكربة التى عاشتها عمورية مع قدوم جيش المعتصم ، إلى ذوائب فرسان الروم من الجرحى والقتلى ، وماغطاها من الحمرة القانية ، إلى سواد ظلمة الدخان الذى غطى المدينة حين حجب عنها ضوء الشمس ، إلى الضحى الشاحب اللون نتيجة استمرار القتال ، إلى بياض السيوف وسواد الرماح فى مشهد الضرب والطعن ، إلى ماعرضه من مشهد وجوه الأعداء ، وقد امتلأت بذلك اللون الأصفر الذى يشير إلى مرضها ، وخوفها ، وفزعها من هول الوقائع التى أصابها بها الخليفة المعتصم ، وكأن الشاعر يضعنا أمام صراعات لونية تحكيها تناقضات ملامح الصور على هذا النحو وأشباهه عبر القصيدة كلها .

ومن الواضح أن أبا تمام لم يحمل سيف العداء للشكل القديم للقصيدة على الرغم مما عرف عن مكانته كقمة من قمم التجديد الثقافى فى عصره ، منذ استطاع تطويع العناصر القديمة ليخرجها فى صورة جديدة من خلال فنه ، على نحو ما انتشر عنده من صور البداوة التى التمس معطياتها من معاجم القدماء فى مشهد «الحلب»

و«المخض» ليصور من خلالهما توالى السنين على عمورية ، وماتجمع فيها من خيراتها ، ثم توقفه عند ظاهرة «الجرب» فى إبل البادية ، وكيف أصابت المدينة بعد انهيارها نتيجة عدوى ماحدث فى أنقرة ، ثم صور «الورد» و «الصَّدَر» التى عرفتها البادية العربية بإبلها ، ومصادر مياهها ، وتنازع القبائل عليها من أجل البقاء ، ثم هذا الكم من الملامح البدوية العريقة التى استوقفت أبا تمام عبر «الخيمة» التى شغله من أجزائها «عمودها» و «طنبها» ، فبدت المواد قديمة موروثة ، استطاع أبو تمام أن يعرضها فى إطار فنى جديد تماماً من خلال عنصر التشخيص الذى عرف بإجادته له حتى تميز به فنه تميزه فى معالجة الألوان البديعية .

وهكذا حرص أبوتمام على إبراز كثير من المتناقضات التى تحكى صراع العاطفة والفكر فى فن القصيدة ، ولعله استطاع من خلالها أن يعكس من شخصه وفنه موقفاً هاماً يلخص تلك الازدواجية التى فرضت عليه نفسها ، أو فرضها هو على نفسه منذ جمع بين الفكر والشعور فى نظمه ، ومن خلالهما استطاع تطويع الأقيسة المنطقية لمنطق الفن ، فحولها إلى أقيسة فنية مقبولة ، جمعت بين مستحدث الثقافة التى رسخت فى عقله ، وبين موروثه الفكرى ، على مافيه من عناصر الوضوح والبساطة ، إلى أن جمع بين تناقضات الحياة ، كما التمسها فى واقعه ، الوضوح والبساطة ، إلى أن جمع بين تناقضات الحياة ، كما التمسها فى واقعه ، وكشف من خلالها عن رؤيته لقضايا الموت والحياة ، ومافى الحياة من الخير والشر ، ومافى عالمه من الإسلام والكفر ، وهو ماراح يفلسفه تاريخاً وفناً فى القصيدة ، حين أوقفها عند لوحتين متصارعتين : امتلأت أولاهما بإشراقة الحياة من خلال النور والأمل والانتصار والجمال ، وعجت الثانية بمشاهد الكآبة والظلام ، وضيق الحياة حين يشد إليها الموت رحاله مؤذناً بانتهائها ، وهى المتناقضات التى جنح إلى ترجمتها فنياً من خلال الطباق الموجب والسالب معاً ، فإذا لم يعثر على الطباق جاء بمقابلاته المعنوية والتصويرية موزعة بين شطرى البيت ، ومن الموقفين كليهما ينفذ إلى تنافر الأضداد التى يبلغ عن طريقها تصوير أقصى درجة من صراعات الأشياء التى يقف أمامها قاصداً تصويرها .

وفى موقف الخليفة المعتصم لجأ إلى تلك الازدواجية بين مسلك العنف والجد الذى آثره ، وبين مسلك لاهٍ مترف كان يمكنه الركون إليه ، والخلود إلى المتعة من خلاله ، فلا يخرجٍ – آنئذ – إلى حرب أو قتال ، وهو مارفضه الخليفة ، فخرج مجاهداً فى سبيل الله والذَّب عن دينه وعقيدته ، وحماية أمن رعيته وثغور دولته .

وفى موقف الصراع الحربى راح أبو تمام يستخرج المتناقضات بعضها من بعض ، إذ راح يتبين الحسن فى عالم القبح ، ويستخرج العمران من مشاهد الخراب والدمار ، ويتعرف على الجمال من الدمامة ، وكأنما أمسك بريشته ، وأعد مادته اللونية ، ولكنه بدا فى غير حاجة تلك الأصباغ إلا إلى لونين فقط : الأسود والأبيض ، أو الملائكى والشيطانى ، وهما اللذان طرحهما على صور القصيدة كلها فى مشاهد الحرب ، وتوزيع الهزيمة والانتصار بين معسكر الشرك ومعسكر الإسلام ، وهما اللونان اللذان يعرضان النماذج الصراعية التى استوقفته طويلاً سواء على المستوى الحربى أو الفنى .

وحين استجمع الشاعر صور القديم فى خياله ومنها المصدر الدينى ، لم يجد من بينها مايلائم الموقف أيضاً إلا المتناقضات ، فأخذ الجانب الملائكى ليوقع الاتساق بينه وبين شخص ممدوحه كخليفة للمسلمين ، ومعه ومن خلاله راح يمزج المشاهد كلها ابتداء من توقفه عند السند الدينى ، إلى مايدل عليه من مداد السماء ، ليظهر فى الطرف الآخر ذلك الجانب الشيطانى الكئيب بما يحمله من مؤشرات الكفر وصور الإلحاد ، والتمرد على العقيدة ، ونتيجة هذا كله من واقع الصورة النهائية للمدينة المنكوبة ، وما انتهى إليه أمرها ، بما جلَّلها من القتامة والسواد بعد الحريق المدمر الذى أصابها على أيدى المسلمين .

واستطاع أبو تمام – بهذا – أن يلخص أهمية المتناقضات فى حياته ، خاصة حين جمعتها تلك الحكمة التى استمد من البادية مادتها التصويرية – كما رأينا آنفاً – ومن عقله استغل محتواها المعنوى ، ومن واقعه الحكمى أكد دلالتها التوثيقية ، خاصة حين رصد دلوى الحياة من الماء والعشب ، كما صور طبيعة الموت الذى يتجسد مرة فى السيف وثانية فى سنان الرمح .

ولاشك أن استجابة أبى تمام لهذه المتناقضات بدت أكثر اتساقاً مع طبيعة الموقف الذى فرض نفسه على تجربته الانفعالية موزعة بين ممدوح ومهجو ، دين ودنيا ، إسلام وشرك ، عرب وروم ، سيف وتنجيم ، هزيمة وانتصار ... إلخ .

وهكذا أحال أبو تمام المتناقضات المتصارعة إلى اتساق يستوعب انفعاله مع واقع عصره ، ويعكس ثقافته ، ومن الطريق أن يطرح هذا الاتساق من خلال قصيدة المدح التى كثر توجيه سهام النقد وألوان الاتهام إليها ، ولكنه استطاع – بصدقه الانفعالى – أن يتجاوز مستوى ذلك الاتهام ، وأن يرتفع عليه منذ صب انفعالاته فى قوالب تصويرية وتخلص من قلقه وصراعاته ، فوجد ضالته فى أشد الموضوعات

غيرية ، ليحوله - بملكته وأدوات المتميزة - إلى موضوع ذاتى ، يستوعب تلك الانفعالات التى انطلق منها ، ووجد من خلالها سبيله إلى مدح الخليفة المسلم الذى أنقذ للمرأة العربية كرامتها ، فأفضى إليه الشاعر بشحنته العاطفية الصادقة ، محولاً الموضوع الغيرى إلى درجة راقية من ذاتية الأداء والتعبير والتصوير بهذا الوضوح .

فالشاعر هنا يجد ذاته بمعناها الكامل ، إذ يجد فيها شخصية الشاعر العربى الذى ينتصر لقومه على أعدائهم ، وينتصف لهم منهم ، ويرتدى معهم ثوب الانتصار، وشخصية الشاعر المسلم الذى يحفل بالانتصار لقضايا الدين مما يحقق له راحة نفسية وأمناً كان يطمح إليه ، ويعيش على أمل تحقيقه مجسداً فى قائد مسلم أيضاً ، وشخصية الفنان الذى تستوقفه الصورة ويتأنى فى رسم ألوانها وأبعادها ، وشخصية الزعيم الذى يتبنى مدرسة البديع فلايكاد يترك لغيره مجالاً يفوقه فيه ، بل حتى يقترب منه ، وشخصية الشاعر العالم حين تبدو مركبة على هذه الدرجة من الطرافة .

(٢) تعميم الصورة
(قافية أبي الطيب)

عرف في المتنبي شجاعته وأنفته وعلو همته ، وغيرهما من الصفات أصلتها في نفسه نشأته في أعماق البادية العربية ، وماصحب ذلك من كثرة رحلاته التي تعرض فيها للكثير من مشقات الطريق ومتاعب السفر ، وكثير من مواقفه يتسق مع هذه الصفات التي برزت عنده بشكل واضح ، فهو - على غير عادة الشاعر العربي القديم - لايتورع أن يضع نفسه في موازة مكانة ممدوحه ، خاصة حين يقابل وعيده بالسخرية ، ويشهد معه الحرب ، بل قد يصرح بغضبه عليه في بعض الأحيان .

وكان من حظ المتنبي أن يعيش ثماني سنوات في ظلال سيف الدولة ، وكان من حظ الشعر العربي أن يضاف إليه رصيد ضخم يقرب من الأربعين قصيدة ، كان لها وزن خاص من حيث قيمتها الفنية ، وكان معظمها مدحاً حربياً يسجل خطى الممدوح ، ويصور حروبه ، ويتتبع حركته في معاركه مع القبائل العربية المتمردة مع الروم على مناطق الثغور .

ومع المعروف أن سيف الدولة أحسن استقبال المتنبي ، كما أحسن تشجيع شعره، وتقبله منه قبولاً حسناً ، فأغدق عليه من النعمة الكثير ، وأكرم وفادته ، واستحسن صحبته في كثير من حروبه ، حتى وصف الكثير منها فكان عليها شاهد عيان تغنى بموقع كل منهما في نفس الآخر :

وإني لتعدو بي عطاياك في الوغى ... فلا أنا مذموم ولا أنت نادم
على كل طيار إليها برجله ... إذا وقعت في مسمعيه الغمائم [1]

وتتردد الروايات حول توصيف العلاقة الوطيدة التي شهدها البلاط الحمداني بين المتنبي وسيف الدولة ، وكيف أصبح من المقربين إليه ، حتى أثار ذلك حسد الحاسدين على المتنبي ، فضربوا من حوله نطاقاً قاسياً بأحقادهم ، فكان رد الفعل عنده ماثلاً في مزيد من الكبرياء والتعالي عليهم بفنه ، مما زاد من حسدهم ، وأشعل نيران حقدهم عليه مما كان من دوافع إكثاره من الافتخار بنفسه حتى في حضرة

---

(١) ديوان المتنبي ١٠٧/٤ .

ممدوحه :

وما الدهر إلا من رواة قصائدى — إذا قلت شعراً أصبح الدهر منشداً (٢)

وكأنه فى زحام ذلك الإحساس بتوهج ذاته راح يستنكف أن يتخذ من البشر رواة لشعره ، بل راح يطرح الموقف كله من خلال الدهر ذاته وعندئذ لم يتردد فى أن يقف أمام ممدوحه آمراً ناهياً ، حين يفرده بين نظائره ، ويحجب نظره عن الاهتمام بغيره من الشعراء ممن لايتطاولون إلى منزلته مهما كان فى الإبداع :

أجزنى إذا أنشدت شعراً فإنما — بشعرى أتاك المادحون مُردَّدَا

ودَع كلَّ صوت غير صوتى فإننى — أنا الصائح المحكى والآخر الصدَى (٣)

وقد جرته مكانته لدى سيف الدولة وماصحبها من أحقاد الشعراء عليه إلى الوقوع ضحية الوشايات التى حاولت إفساد العلاقة بينه وبين سيف الدولة ، مما تجسد عنده حين افتخر بشجاعته وشعره قائلاً :

كم تطلبون لنا عيباً فيعجزكم — ويكره الله مــا تأتون والكرم

ما أبعد العيب والنقصان عن شيمى — أنا الثريا وذان الشيبُ والهرم (٤)

وما انتهى من قصيدته هذه حتى اضطرب المجلس ، وقال أحد كتاب الأمير : دعنى أسعى فى دمه ، فرخص له ذلك .

وعاش المتنبى قريباً من سيف الدولة ، ولكن الوشايات نغصت عليه صفو حياته فراح من حين لآخر يصرح برغبته فى الرحيل من دياره على نهجه فى قوله:

أرى النوى تقتضينى كل مرحلة — لاتستقل بها الوخادة الرسم

شر البلاد بلاد لا أنيس بها — وشر مايكسب الإنسان مايصم (٥)

ويبدو أنه لم يجد سبيلاً إلى الفرار من سيف الدولة الذى طالت معاشرته لدياره ، حتى أخذ نفسه بضرورة المسير إلى مصر ، وهناك مدح «كافور الإخشيدى» ، وفشل فى تحقيق طموحه السياسى ، ثم خرج إلى الكوفة ، ورفض أن يعود إلى حلب ، حين أخذته عزة نفسه بالبقاء بعيداً عنها ، حتى أرسل إليه سيف الدولة ، فرفض العودة إليه ، ثم مدحه وعرض بالأخشيديين ، ورثى أخت سيف الدولة فأجاد ،

---

(٢) ديوان المتنبى ١١٤/٢ . (٣) نفسه ١١٤/٢ .
(٤) الديوان ٨٧/٤ . (٥) الديوان ٨٩/٤ .

فأرسل إليه سيف الدولة هدية ومالاً وأماناً بخطه ، يستدعيه ، فاعتذر لأنه مازال عليه عاتباً ، بسبب سماعة للوشاة والمفسدين ، وخشية أن يعود إلى عالم الفتن والوشاة مرة أخرى ، وربما كان من وراء ذلك الإصرار على رفض العودة شئ من الحرج ، بسبب تلك الهجائيات التى نظمها فيه يوم أن عاش فى مصر مادحاً لكافور الإخشيدى .

وكما ظهر طموحه فى مدائحه ، ظهرت الصور البطولية والملامح الملحمية للممدوحين ، حين أجاد رسمها ، فجاءت وثائق تاريخية لها قيمتها وأهميتها ، ولها أيضاً دورها فى التاريخ السياسى ، كما جاءت مدائحه مسجلة دوراً بارزاً أيضاً فى التاريخ الأدبى بما أبرزته من شخصيات وبطولات ، وبما اتسمت به من فن الحكمة التى انتشرت فيها آراء المتنبى فى الحياة والأحياء ، وحدد طبيعة العلاقات الاجتماعية بين الناس ، وأثرها فى حياته بينهم ، فكان قادراً على تعرية ضروب صراعاتهم ، وصراعاته معهم ومن خلالهم ، وصراعات ممدوحيه فى أخص مواقفهم الحربية .

لم يكن المتنبى إذن سلبياً حين أخذ من التراث الشعرى القديم ، بل ظهرت قدراته وابتكاره ، وبرز إبداعه فى تلوين هذا الفن بألوان جديدة ، كان أهمها احترامه قضية الإبداع وإبراز شخصية المبدع ؛ فلم نعد نتعامل مع التلقى فحسب ، هناك العزة والإباء ، وهناك الشموخ والإحساس بعظمة الذات ؛ وهناك الحرص الدائم من الشاعر على تعزيز الملامح العربية الأصيلة فى شخص الممدوح ، وأخيراً هناك الانفتاح على جوانب الحياة من حوله ، مما يبرز فى معالجته لفن الحكمة فى مدائحه ، ثم هذا الموقف الخاص الذى لم يتردد فى صياغته كلما سنحت له فرصة فنية ، فتثور ثورته ، ويصور تمرده على الفساد وأصحابه ، وعلى الطغيان وأهله ، وحتى لايطول بنا حديث المقدمة يحسن أن نعيش معه مدحته القافية فى سيف الدولة الحمدانى (٦) :

(١) أيدرى الربع أىَّ دمٍ أراقَـــــا ... وأىَّ قلوب هذاَ الركب شــاقـــا ؟

(٢) لنـــا ولأهلـــه أبداً قلـــوبُ ... تلاقى فى جُســـوم مـــاتلاقى

(٣) ومـــا عفت الرياحُ له مَحَـــلاً ... عفـــاه من حَـداً بهمُ وسَاقـــا

(٤) فليتَ هوىَ الأحبـةِ كـانَ عدلاً ... فحـمَّل كل قلبَ مـا أطاقـا

(٥) نظرت إِليهمُ والعينُ شَكْرَى ... فصـارَتْ كلهُـا للدْمع مـاقَـا

---

(٦) الديوان ٣/٣٩ .

(١) أراق الدم : سفكه . الركب : جماعة الركبان الرحل . (٢) تلاقى : أى تتلاقى .

(٣) عفت : درست وامحت . (٥) العين الشكرى : التى ملأها الدمع .

(٦) وقد أخذ التمامَ البدرُ فيهم   وأعطانى من السّقَم المحاقا
(٧) وبين الفرع والقَدَمَيْن نُورٌ   يقودُ بلا أزمتهَا النيّاقا
(٨) وطرفٌ إنْ سقى العشاقَ كأساً   بها نقصٌ سقانيها دهاقا
(٩) وخصرٌ تثبتُ الأبصارُ فيه   كأن عليه من حدقٍ نطاقا
(١٠) سلى عن سيرتى فرسى وسيفى   ورُمحى والهملعَة الدفاقا
(١١) تركنا من وراءِ العيس نجدا   ونكّبْنَاَ السماوة والعراقا
(١٢) فما زالت تَرى والليلُ داجٍ   لسيف الدولة الملك ائتلافا
(١٣) أدلّتْها رياحُ المسك منه   إذا فتحت مناخرها انتشاقا
(١٤) أباحك أيا الوحشُ الأعَادى   فَلِمْ تتعرضين له الرّفاقا
(١٥) ولو تبّعتِ ماطرحَتْ قناه   لكفكِ عن رذايانا وعاقا
(١٦) ولو سرنا إليه فى طريق   من النيران لم نَخَفِ احتراقا
(١٧) إمامٌ للأئمة من قريش   إلى من يتقون له شِقاقا
(١٨) يكون لهم إذا غَضبُوا حُساماً   وللهيجاءِ حين تقومُ ساقا
(١٩) فلا تستنكرن له ابتساماً   إذا فَهق المكرّ دماً وضاقا
(٢٠) فقد ضمنَتُ له المهجَ العوالى   وحمل هَمَّه الخيل العتاقا
(٢١) إذا أنعلْنَ فى آثار قوم   وإن بعدُوا جعلنَهُمْ طِرَاقَا
(٢٢) وإن نقعَ الصريخَ إلى مكانٍ   نَصَبْنَ لهُ مؤللّة دقاقا

---

(٦) المحاق : نقصان القمر آخر الشهر . التمام : الكمال .
(٧) الفرع : الشعر . الأزمة : ج زمام وهو ماتقاد به الدابة .   (٨) دهاقا : ملأى .
(١٠) الهلمعة : الناقة السريعة ، الدفاق : المتدفقة فى سيرها .
(١١) العيس : الإبل البيض . نكبه : عدل عنه . السماوة : صحراء بين الشام والعراق .
(١٢) دجى الليل : ظلمته . الائتلاق : البريق .
(١٤) التعرض : القصد . الرفاق : الرفقة أو الجماعة فى السفر .
(١٥) تبع : بمعنى اتبع . القنا : الرماح ، الرذايا : المهازيل من الإبل .
(١٩) الفهق : الامتلاء .   (٢٠) المهج : الأرواح .
(٢١) العوالى : الرماح . همه : همته . العتاق : الخيل الكريمة . إنعال الخيل : تصفيح أيديها بالحديد . الطراق : نعل تحت النعل .
(٢٢) نقع : ارتفع صوته وبعد . الصريخ : المستغيث الذى يطلب النجدة .

(٢٣) فكان الطعنُ بينهمــا جـواباً   وكــان اللَّبْثُ بينَهـمــا فُــواقــا
(٢٤) مــلاقـيــةً نواصـيــهـا المنايا   مــعــودة فــوارســهــا العناقــا
(٢٥) تبـيتُ رمـاحــه فـوق الهـوادى   وقـد ضـرب العَـجـاجُ لهـا رواقـا
(٢٦) تميل كـأنَّ فى الأبطال خـمـرا   عللن بهـا اصطبـاحـا واغـتـبـاقـا
(٢٧) تعـجبتُ المدام وقـد حـسـاها   فلم يـسـكرْ وجـاد فـمــا أفــاقـا
(٢٨) أقـام الشـعـرُ ينتظر العطايا   فلمــا فــاقت الأمطارَ فــاقــا
(٢٩) وزنّا قـيـمـة الدهمـاء منه   ووفّـيْنا القـيــان به الصــداقـا
(٣٠) وحـاشـا لارتيـاحك أن يُـبارَى   وللـكـرم الـذى لكَ أن يُبــاقـىَ
(٣١) ولكنا نداعب منك قَـرْمــا   تراجــعت القُــروم له حِـقــاقـا
(٣٢) فـتى لاتسلبُ القـتلى يداه   ويسلب عـفــوه الأسـرى الوثاقـا
(٣٣) ولم تأت الجـمـيل إلىّ سـهـواً   ولم أظفــرْ به منك اسـتــراقـا
(٣٤) فـأبلغ حـاسـدىّ عليك أنىّ   كـبــاً برق يُحَــاولُ بى لحــاقـا
(٣٥) وهل تُغنى الرسـائل فى عـدوٌ   إذا مـــالم يكنّ ظبىً رِقـــاقَــا
(٣٦) إذا مـالناسُ جـرّبْهمْ لبـيب   فـــإنى قـــد أكلتـــهُم وذاقـــا
(٣٧) فـلم أر ودّهم إلا خـــداعــا   ولـم أر دينَهـم إلا نـفــــاقــــا
(٣٨) يُقَـصّـرُ عن يمينك كلُّ بَحْـر   وعـــمــا لـم تُلقـــهُ مـــا ألاقــا
(٣٩) ولولا قـدرة الخـلاق قلنا :   أعــمــداً كــان خلقُك أم وفــاقــا
(٤٠) فلا حطّت لك الهيـجاءُ سرجا   ولاذاقت لك الدنيــا فــراقــا

(٢٣) الفواق : مقدار مابين الحلبتين ، ويضرب مثلاً فى السرعة ، والفواق أيضاً الشهقة الغالبة للإنسان .
(٢٤) النواصى : ج ناصية وهى شعر مقدم الرأس . الهوادى : أعناق الخيل .
(٢٥) العجاج : الغبار . حساها : شربها .
(٢٩) الدهماء : يريد الفرس الدهماء أى السوداء . الصداق : مهر المرأة . حاشا : كلمة تفيد الاستثناء والتبعيد للشئ .
(٣٠) يباقى : يغالب من البقاء .
(٣١) القرم : الفحل الكريم من الإبل ، ثم أطلق تجاوزاً على السيد الشريف .
(٣١) الحقاق : التى دخلت فى السنة الرابعة من النوق فاستحقت الركوب والحمل .
(٣٥) الظبى: ج ظبة وهى حد السيف . والهيجاء : الحرب .

(١)

على عادته فى معظم قصائده بدأ المتنبى قافيته بمقدمة طللية تقليدية ، فراح يخاطب الربع متسائلاً ومتمنياً أن يكون قد وعى حقيقة ماجلبه له من حزن وأسى ، وما أجراه فى عينيه من دموع تجسدت فيها آلامه وحنينه ، وهو يمزج بين صورة الطلل ومشهد الظعن اللائى رحلن بعد أن تركن فيه ماتركنه من تأثير شخص فى حزنه وألمه ، ولذا أفاض فى عرض موقف الوداع ، ليقف على الأبعاد النفسية الكئيبة التى فرضها الموقف حين فاضت عيناه من الحزن ، وملأهما الدمع من جراء مشهد الوداع .

وتعددت جزئيات الموقف من انتقال المتنبى إلى تلك اللوحة الغزلية الكبرى التى عكف على تصويرها فى مشهد الظعينة ، فشغله منها موقف صاحبته التى أسقمته لشدة ماظهر من معالم جمالها ، من منبت شعرها إلى قدميها ، ومابين هذا وذاك من معالم الجمال الجسدى الذى استوقف الشاعر ليدفعه بعد ذلك إلى الفخر بنفسه ، وإظهار بطولاته أمامها فجأة ، حيث طلب منها أن تسأل عن سيرته التى يمكن أن يحكيها فرسه ، ويؤكدها سيفه ، وتشهد عليها ناقته ، ويتغنى بها رمحه ، فلعله يقدم لها من مقومات تلك الفروسية مايضمن رضاها عنه وإعجابها به .

والصورة فى إطارها العام ، وفى جزئياتها وتفصيلاتها ، يحكمها الطابع التقليدى ، وإن كان المتنبى قد أضاف إلى تلك التفاصيل ذلك البيت الذى أخلصه لفخره بنفسه ، الأمر الذى سجله فى فنه وانتشر عنده ، واشتهر به ، فكان إصراراً منه على إبراز ذاته حتى فى تعامله مع الآخرين من الممدوحين أيا كانت طبيعة الطبقة التى ينتمى إليها الواحد منهم .

وتنتهى تفاصيل الصورة الكبرى فى المقدمة إلى ثلاثة أنماط من المقدمات حاول أن يمزج بينها ، فتتداخل خيوطها ، ليلتقى حديث الغزل بمشاهد الطلل ورحلة الظعن ، وكل من هذه المواقف يصح أن يكون محوراً لمقدمة من مقدمات الغزل بمشاهد قصائد المدح العربية ، ولم تخف القدرة الفنية للشاعر على المزج بين هذه المقدمات جميعاً ، حيث وردت متلاحقة متداخلة ، تقود كل حلقة منها إلى التى تليها فى إطار من الاتساق النفسى للشاعر ، فمن وصف الطلل سواء على المستوى الواقعى أو التقليدى ، أو الرمزى ، تتداعى الأحزان وتسيطر على حواس الشاعر حتى يعكسها

بكاؤه ، ليصل المشهد الحزين بذكرى الرحيل حيث يرحل معه خياله ، فيستعيد موقف أحبته لحظة الوداع ، ويصور ما انتابه من يأس وكآبة دفعاه إلى البكاء من جراء الفراق، وكان من الطبيعى أن يحاول التخفف من تلك الكآبة إلى عالم آخر يتصل بها، ولكنه أكثر منها رحابة ، إذ من الممكن أن يتسع ليبثه الشاعر قدراً من التعويض النفسى الذى يبرز فى الصورة الغزلية ، تلك التى راح الشاعر يرسمها ، وقد تنفس الصعداء من هول المشهدين السابقين .

ولسنا فى حاجة إلى معاودة الحديث عن واقعية طلل المتنبى فى عصر شهد ماشهده من الحضارة والعمران بعيداً عن الظعائن ومواقف الوداع ، ولكن الشاعر يأبى إلا أن يعيد معالجة هذا التراث ، دون أن يسمح له باستعباده تماماً ، فكانت محاولاته الخاصة فى الإضافة إليه عنصراً بارزاً فى فنه يسجل له حق الابتكار والإضافة ، ويعكس صورة مؤكدة من صراعاته بين الموروث والجديد خاصة فى معالجة هذا الموضوع العريق .

وفى نهاية المقدمة يجيد التخلص والانتقال إلى الرحلة التى فرضت نفسها عليه أيضاً كتقليد فنى له عراقته وانتشاره فى مدائح الشعراء ، وفى رحلته نعيش معه شاعراً بدوياً نأوى به المقام عن معالم الحضارة ، إذ يجتاز العراق بناقته قاصداً سيف الدولة، وهو لايتردد فى خوض الصحراء ، واختراق شعابها فى ظلمة الليل القاتم ، ولايكاد يخفف عليه من متاعب رحلته أو ينير له طريقه إلا بقية ذلك الشعاع من النور الذى ينشق من قبيل سيف الدولة من حلب ، وهو لايرضى من المشهد بموجزه ، فيلح على عرض صورة للناقة وقد راحت تنتشق الرياح الطيبة ، تلك التى تهب من ناحية بلاط سيف الدولة ، وعلى سبيل التشخيص تراءت له حيوانات الصحراء فى حوار طريف أداره معها ، حين أكد أن أحداً لايمكنه التعرض لها وقد ضمنت ألا يؤذيها أحد ، فعليها إذن أن تضمن الأمان لأولئك الراحلين إلى سيف الدولة ، ولذا فهم يجدون فى أنفسهم من الشجاعة والبطولة مايمنحهم القدرة على اجتياز الطريق إليه مهما كثرت صعوباته وتنوعت متاعبه ومشقاته .

وليخفى – على هذا النحو – جهد المتنبى حين وظف الرحلة فى خدمة قضية القصيدة بشكل تصويرى دقيق أبرزه من خلال حيوان الصحراء ، وطرقها التى أقرت لسيف الدولة بمكانته ودوره فى حمايتها جميعاً وهيبته فى نفوس أعدائه ، وإن كان لايخفى أيضاً ما أفاده المتنبى من بائية أبى تمام فى هذا المشهد حين قال فى عبدالله بن طاهر :

وقد قرَّب المرمى البعيدَ رجاؤه وسهَّلت الأرضَ العزازَ كتائبُه

وكذا قوله :

وقد بثَّ عبدُالله خوفَ انتقامِه على اللَّيل حتىَّ ماتدبَّ عقاربه

ومن الرحلة إلى المدح كانت المزاوجة بينهما ، إذ تحولت الرحلة إلى مدح فى بيت المتنبى ، فهى لم تكن – فى حقيقتها – إلا وسيلة إلى هدف الشاعر وغايته من القصيدة ، حيث تنتهى به عند ديار الممدوح فهناك يجد الشاعر نفسه آمناً بعد خوف وقد تحقق له طموحه وآماله بعد يأس ، وما إن يستريح من عناء رحلته حتى يصور فى نفس شعرى طويل سيف الدولة ، وعندئذ يكون قد وصل إلى لب موضوعه ، وعليه أن يرضى ذوق الممدوح ، فأبرزه بداية رجلاً منُسَّباً أصيلاً فى قومه ، مشهوداً له بعظمة مكانته حيث يجعله إمام الأئمة لأنه من المشهورين منهم حيث عرف بأصالة نسبه وعراقته فيهم .

ومن الاطمئنان إلى هذا التأصيل يصور جوانب من شجاعته فى حروبه ، تلك الشجاعة التى تجتمع معها ابتسامة وجهه فى الحروب ، مما ينم عن ثقته بنفسه ، ويشى بإحساسه الدقيق بضرورة إحراز النصر فى صفوف جيوشه .

وفى تفصيل لوحة الشجاعة عرّج المتنبى على وصف المعركة ، فصور تقدم الخيل فيها ، وماوقع فيها من ضرب وطعان وأصوات الاستغاثة ، ولم تكن شدة الحرب وعنفها ، وصلابة خيول ممدوحه وشهرتها إلا دلالة قاطعة على قدرة أصحابها من الفرسان ، وهم جند سيف الدولة الحاكم والقائد ، ليصبح كل مايمدح به الفرسان هنا مردوداً إلى تعظيم الممدوح ورفع مكانته بالضرورة .

ولم يقف المتنبى من الشخصية عند جانب واحد منها ، فقد تعددت الصفحات الحميدة فيها ، مع تعدد المواقف واختلافها ، فمن الحرب إلى حالة السلم يبرز ممدوحه رجلاً كريماً ، كثير العطاء ، يدرك قيمة الشعر ، ويشجع أهله ، وفى هذا المجال يصوره المتنبى رجلاً سباقاً لايبارى ، ولايلحق أحد بشأوه .

وبين الكرم والشجاعة يردد الشاعر كثيراً من صوره ، فتتداخل الصفتان أو تفرد إحداهما ليعود إلى الأخرى ، وهكذا يعود فيرسم مشاهد القتال ، وقد كثر فيها القتلى من أعدائه ، كما وقف الأسرى أذلاء بين يديه ، ويقف الممدوح موقف القادر المسيطر ، ومع هذا كله لايخفى الحس الإنسانى الرقيق فى شخصه ، حيث تغلب عليه صفة العفو والحلم الذى يدفعه إلى فك وثاق أسراه على حد تصوير الشاعر .

وكما بدأ المتنبى قصيدته بالمقدمة بما فيها من حس ذاتى عاد إلى إضفاء ذلك الحس مرة أخرى فى توصيف علاقته الخاصة بممدوحه وتفوقه ، وبين سبقه هو كشاعر متفوق ، لايكاد يلحق به أو يطاوله شاعر آخر ، الأمر الذى أكثر من حساده والمناوئين له والحاقدين عليه .

وكأن المتنبى لايستسيغ الحديث إلا عن نفسه ، أو إشراك رؤيته الخاصة فى القصيدة فاستمر فى عرض ما اقتنع به فى صورة حكم عامة تبنى من خلالها آراءه وفلسفته فى الحياة فصاغها فى مواقف تبدو ذاتية ، أكدها من خلال تجاربه التى عاشر فيها الناس ، واستخلص من طول معاشرتهم أنهم - فى جملتهم - منافقون مخادعون ، ويبدو أنه صدر فى هذا الموقف عن اقتناع به ، إذ كرره فى قصيدته التى صور فيها الحمى ورأى فيها ود الناس «خبا» كما رأينا من قبل .

وإن كان لايخفى حرصه على إثبات صدقه فى مدح سيف الدولة فى وقت اختلفت فيه القيم ، وأصبح النفاق قاعدة العلاقات الاجتماعية من وجهة نظره .

ومن هذه المواقف الخاصة عاد المتنبى إلى لوحة الكرم ، معتمداً فيها على المبالغات التى استعان بها ، فعكس التشبيهات حين صور عجز البحر عن تحقيق مايحققه ممدوحه من العطاء والكرم ، إلى ختام القصيدة حيث يتعجب المتنبى من تفرد سيف الدولة بما هو فيه وكيف حرم الله أن يوجد له نظير ، ثم يرد الختام التقليدى للمدحة بدعائه للممدوحه بالفوز فى حالتى السلم والحرب على السواء .

ومن الواضح أن المتنبى سار على المنهج التقليدى فى صياغة الشكل العام للمدحة ، ولم يجد غضاضة فى معالجتها من خلال صور التراث ، ومع هذا يبقى له من شخصه وفنه وابتكاره ما أضافه فى أسلوب المعالجة الفنية للموضوع والشكل من خلال اللغة والصورة ، فقد اعتمد بشكل واضح على التشخيص ، وقد ملك زمامه فى كثير من لوحاته الفنية ابتداء من صور الرحيل ، إلى مخاطبة الوحش ، إلى صور الحرب وتشخيص السيوف والخيل وتحريك مشاهد القتال ، وهو ما استغله فى عرض مشاهد عميقة برع الشاعر فى تصويرها .

(٢)

ومع صراع التراث والتجديد تصارعت فى القصيدة ذات المتنبى مع تراثه ومع رصيد ممدوحه ، فقد جعل ربعها الأول - تقريباً - تراثاً خاصاً ، بما يشمله من

حديث المقدمة وتصوير الرحلة ، وخصص ربعها الأخير للحديث عن نفسه ، فحوله إلى فخر من خلال عرض علاقته بالممدوح ، وأبقى لسيف الدولة بعد ذلك نصف القصيدة أو أكثر قليلاً ، وهو ما أوقعه بين المقدمة والخاتمة من تصويره ممدوحاً كريماً أصيلاً فى وقت السلم ، وهو شجاع قادر على العفو عند انتصاره فى حروبه ، وهو من خلال هذا كله يلم بأطراف التصوير من واقع مادة عصره ، وخاصة فى مشهدى الشجاعة والكرم ، ورصد المواقف الدالة على كل منهما .

وإذا صح توزيع القصيدة على النحو الذى رأيناه يصبح من الطبيعى أن يستقى الشاعر من المعجم البدوى كثيراً من ألفاظه وصوره ، وخاصة فى الجزء الأول من النص ، مما يتعلق بحديث المقدمة والرحلة ، حيث يظهر الركب ، والربع ، والرياح ، والمحل ، والعيس والليل المظلم ، ووحشة الصحراء ، ويظل للمتنبى ما أضافه من ابتكاره فى تشكيل الصورة الغزلية التى أبدع فى تصويرها من ناحيتين : الأولى حين أبدع فيها وأجاد حيث صدرت عن ذاته ، فسجل مقاييس الجمال كما رآها تمتد مابين القدمين إلى الرأس ، والثانية حين أفاد فيها أيضاً من التراث من جانبين : الأول من التراث الجاهلى حين سأل صاحبته أن تسأل عنه فرسه وسيفه وناقته ورمحه وهو مايكاد يذكرنا بقول عنترة بن شداد فى الجاهلية ، حين حاول تجاوز المستوى العبودى إلى طبقة الأحرار من خلال فروسيته التى شهد له بها فرسه – مجازاً – وفرسانه حقيقة ، حتى راح يصرح بذلك فى قوله :

هلا سألت الخيل يا ابنة مالكٍ إنْ كنت جاهلةً بما لم تَعْلمى
يُخبرْك من شَهِدَ الوقيعةَ أنني أغشى الوغَى وأعِفُّ عنْدَ المغْنَم

والثانى : من التراث الإسلامى حين يلجأ إلى التضمين من آيات القرآن الكريم فى قوله :

وطرف إن سقَى العُشّاقَ كأساً بها نقصٌ سَقَانيها دِهَاقا

إذ يفيد فيه من الآية الكريمة «وكأسا دهاقا» على مستوى تميز صورة الكأس الدهاق التى خصها بهذا الوصف تأثراً بالآية الكريمة .

كما يظهر الجديد فى هذا الجزء من القصيدة فى كثرة الأسماء ، وكثافة الأعلام التى عددها الشاعر ، وهى تصدر عن واقع عصره ، وتكاد تزيد من علاقة القصيدة بواقع الشاعر ، فهو يذكر (نجداً) وقد تركوها راحلين عنها ، فاجتازوا الصحراء بين

(الشام) و (العراق) قاصدين (حلب) حيث تقع ديار الممدوح ، وهى أسماء حضارية تزيد من توثيق القصيدة فى ارتباطها بعصرها ارتباطاً علمياً مؤكداً .

وفى عرض موضوع المدح اصطنع المتنبى نفس الإزدواجية التى اعتمد عليها بين تراثه وواقعه ، فرسم شخصية ممدوحه من خلال معجم الأدب العربى القديم الذى أصبح قاسماً مشتركاً يأخذ منه كل شاعر بطرف ، حتى تشابهت الأطراف لدى شعرائه ، فراحوا يكررون بعضهم بعضاً ، بل راح الشاعر منهم يكرر نفسه فى قصائده المختلفة فى نفس الموضوع ، وأحياناً فى نفس الممدوح كما نرى عند البحترى فى موقفه من مدح الخليفة المتوكل حين مدحه بقصيدتين مكررتين فى سنتين متباعدتين (٧) فاللوحة العامة تنتهى إلى إبراز شخصية الممدوح ، بما تتمتع به من أصالة النسب ، والكرم ، والشجاعة ، والشاعر إنما يؤكد هذه الصفات بصور يرسمها من العصر لعلّها تكون شاهداً أميناً على مايقوله سواء من تشجيعه للشعر أو إكرامه الوافدين عليه ، أو عرض مواقفه البطولية فى الحروب موزعة بين الطابع القتالى المتمثل فى شجاعته ، أو الطابع الإنسانى الذى يبرزه عفوه عند قدرته وانتصاره ، ومنه على أسراه .

ويبقى تجديد المتنبى واضحاً فى عرض هذه الصور ، إذ يجعل ممدوحه سيفاً لقريش ، وساقاً للحرب ، وقد خضعت له كل أدوات القتال من سيوف وخيول وقد ضمنت له النصر ، ثقة منها بها ، واطمئناناً إلى طبيعته كفارس عملاق يصعب أن ينال منه خصمه .

ولاتزال للصور البدوية سيطرتها فى هذه المواقف أيضاً ، إذ تظهر الصحراء ، والكر والفر ، والخيل العتاق ، والصريخ ، والطعن ، والفوارس والهوادى ، والعجاج ، وكلها التقطها من المعجم القديم الذى استقى منه شعراء المدح الصور البطولية التى أضفوها على ممدوحيهم فى مشاهد القتال بوجه خاص .

وفى الجزء الأخير من القصيدة ظهر المتنبى مفتخراً بنفسه ، محقراً حساده ، موجهاً ذمه إليهم ، ومحاولاً صياغة خلاصة تجاربه وطبيعة رؤيته للعلاقات الاجتماعية مع الناس فى مجموعة الحكم التى لخصت مسلكه ، وانطلقت من واقع حياته .

ولاشك أن المتنبى – على هذه الصورة – يعد من أكثر شعراء العربية الذين

---

(٧) قضايا الفن فى قصيدة المدح العباسية للمؤلف .

نجحوا فى الربط بين التراث بفروعه المختلفة وبين المعاصرة بما فيها من تيارات فردية ، سيطرت عليها ذات الشاعر ، ومن خلالهما معاً اكتملت له أدواته الفنية ، وتبلور المنهج المتكامل للقصيدة العربية فى فن المديح .

وقد ظهرت مكانة المتنبى متميزة فى صنعة الشعر فى حدود تلك الصنعة اللفظية التى اعتمد فى بعضها على الجناس (تلاقى – تلاقى ، سقى العشاق – سقانيها، فاقت الأمطار ، فاقا ، نسلب – يسلب ... إلخ) ، كما كثر لديه الطباق اللفظى، والمعنوى (الاغتباق ، الصبوح ، لاتسلب ، يسلب ... إلخ) ولايخفى دوره البارز فى الجمع بين الصنعة اللفظية والتصويرية ، بعد أن مزجهما جميعاً بما استلهمه من التراث ، وما أضافه من معالم عصره ، ومن حسه الذاتى الخاص ، مما يصور قدراته الإبداعية فى هذا الفن الشعرى لعله يعيد إليه شيئاً من اعتباره فى إطار عموم المدح العربى من ناحية ، وفى حدود خصوص المدح الحربى من ناحية أخرى .

(٣)

ولانستطيع أن نتبين كل الأصول والمقومات الفنية لقافية المتنبى بعيداً عن التراث ، فقد بدت – فى الواقع – قطعة منه ، تعلن عن نفسها من خلال تلك الصور المتعددة التى التقطها الشاعر الضخم من أسلافه ، مكملاً بذلك الحلقات الفنية التى داروا فيها ، سواء أتم ذلك فى حديث المقدمات أم وقع فى منطقة الصور الفنية التى احتواها موضوع قصيدته .

فمنذ حديث الغزل لايتورع الشاعر أن يتقمص شخصية العذرى الذى أسقمه الهوى ، يسجل أمنيته فى أن يكون هوى الأحبة عدلاً بين البشر ، مما يذكرنا بقول جميل ولعل المتنبى تذكره أيضاً :

ألى الناس أسئالى أحبّوا فحبُّهم ... كحبى أم أحببْتُ من بينهم وحدى

فلم أر مثل الناس لم يغلبُوا الهوى ... ولم أر داءً كالهوى كيف لايعدى ؟

أكاد كذا يلقى المحبون قبلنا ... بما وَجدوا أو لم يجد أحد وجدى؟ (٨)

ولعل مصدره يرتد أيضاً إلى مجنون ليلى فى رؤيته الغزلية التى ينطلق فيها

(٨) ديوان جميل ٥٥ .

داعياً :

فيارب سوِّ الحب بيني وبينها   يكون كفافاً لا علىّ ولا ليا (٩)

ويتوقف المتنبي عند تصوير ما أصيب به من السقم والهزال ، قريباً أيضاً من وقفة العذريين ، وكأنه يردد بذلك ماصوره جميل من آلام الهوى ، وكيف أرهقت جسده حتى أصابه النحول ، وبلغ منه الهزال مبلغا :

تعلَّقْتُهَا والجسم مني مُصَحَّح   فما زال ينمو حبُّ جُمْل وأضعَفُ

إلى اليوم حتى سلَّ جسمي وشفني وأنكرت من نفسي الذي كنتُ أعرف (١٠)

ويبدو شبيهاً أيضاً بما ردده مجنون ليلى قائلاً عن نفسه :

وشاهد وجدى دمع عيني وحبها   برى اللحم عن أحناء عظمي ومنكبي (١١)

أو اعترافه الصريح في قوله مصوراً أبعاد حالته النفسية والجسمانية معاً :

أنا الناحل المهموم والقائم الذى   أراعى الثريا والخليون نوم

أظل بحزن دائم وتحسر   وأشرب كأسا فيه سم وعلقم (١٢)

أو قول قيس لبنى معمماً الموقف إلى سبيل حكمي يرى فيه :

وللحب آيات تبينُ للفتى   شحوبا وتعرى من يديه الأشاحم (١٣)

ويرضى المتنبي من غزله في صاحبته بالقليل على نهج عالم العذريين أيضاً ، ولعله وجد متعته في قول جميع مزجا بين هزاله ، ورضاه بالهزيل من عطاء بثينة إن هي وصلته :

أيا ريح الشمال أما ترَيْنى   أهيم وأنني بادى النحول

هى لى نسمة من ريح بُغْن   ومنّى بالهبوب إلى جميل

وقولى يابثينة حسب نفسى   قليلك أو قليل من القليل (١٤)

ولانستطيع هناالقطع بأن المتنبي قد أغلق على نفسه أبواب العذريين ، ولم يتجاوز دواوينهم ، فى وقت أفاد فيه منهم كثير من شعراء عصرهم ، أو العصور التالية ، حتى أصبحت بعض صورهم الغزلية ضمن القاسم المشترك الذى يلتقى من

---

(٩) ديوان مجنون ليلى .   (١٠) ديوان جميل ٨٠ .
(١١) ديوان مجنون ليلى ٥٢ .   (١٢) ديوان مجنون ليلى ٤٤ .
(١٣) شعر قيس لبنى ١٥٥ .   (١٤) شعر الأحوص ٢٠١ .

حوله شعراء الاتجاهات المختلفة ، على نحو ما ردده الأحوص ، وهو من أبناء المدرسة الحضارية فى غزله قائلاً :

ولائم لامنى فيها فقلتُ له ... قد شفَّ جسمى الذى ألقَى به ودَمِى (١٥)

أو قوله :

ياصاحبىّ على فؤادى جمرةٌ ... وبرى الهوى جسمى كما تريان (١٦)

وكذلك قول بعض المغمورين أو المقلين من شعراء نفس العصر ، ولم تذع شهرتهم فى البيئة الغزلية ، مما يتكشف – على سبيل المثال – من قول الشمردل اليربوعى :

قالت حُبابةُ ما لجسمك ناحلا ... وكساكَ منزلة الشباب قتيرا (١٧)

أو قوله :

يا أم حربٍ برى جسمى وشيّبنى ... من الخطوب الذى تَبرى وتعْتَرِقُ (١٨)

وهكذا تعددت المعطيات أمام المتنبى ، وانتشرت الصورة لدى كثير من الشعراء من أسلافه ، ممن عاشوا واقع التجربة العذرية فى الغزل ، أو اكتفوا بتمثلها ونقلها من مدرسة العذريين ، وراحت بقية ملامح المقدمة عند المتنبى تشى بالمزيد من هذا التأثر ، والحرص على اقتفاء أثر السلف فى عرض الصورة ، مع إعادة معالجتها وإخراجها ، ولكنها تظل وشيجة الصلة بتراثها القديمة ، ففى الغزل الذى يرى فيه صاحبته بدراً يكاد يقتفى أثر أبناء البيئات الغزلية ، فلا يبتعد ، كثيراً عما سجله مجنون ليلى :

هى البدر حُسنا والنساء كواكبٌ ... فشتّان مابين الكواكب والبدر (١٩)

وكذا قوله :

ألم تعرفوا وجهاً لليلى شعاعُه ... إذا برزت يُغْنى عن الشّمس والبدر (٢٠)

وكذلك كانت لوحة الرحيل التى استوقفت المتنبى حزيناً باكياً ، ولعله راح فيها يتلمس صوراً قريبة مما رسمه أبناء البيئة الغزلية ، على نحو ماقاله المجنون :

إذا نحن أدْلَجنا وأنت أمامَنا ... كفى لمطايانا بذكرِك هاديا (٢١)

(١٥) الأغانى ٨٦/٧ . (١٦) شعر الأحوص ٢٣١ . (١٧) شعراء أمويون ٥٣١/٢ .
(١٨) نفسه ٥٣٢/٢ . (١٩) ديوان مجنون ليلى ٤٠ . (٢٠) نفسه ٣٤ .
(٢١) نفسه ٩٣ .

ويستوقفه اجتماع أنظار المحبين حول صاحبته ، إعجاباً بجمالها ، وكأنهم يضربون بعيونهم من حولهم نطاقا ، ويكاد يلتقى مع صورة مجنون ليلى أيضاً :

تذكرت من ليلى على بُعْد دارها ... وليلى قتُول للرجالِ خَلوُبُ (٢٢)

وتصوير معالم الجمال ، وقد انتشرت بين الفرع والقدمين عند المتنبى أيضاً يكاد يذكرنا بقول قيس لبنى :

يا أكمل الناس من قَرْنٍ إلى قَدَم ... وأحسن الناس ذا ثوب وعريانا (٢٣)

ثم صور «الماق» و «الحادى» ، مما يكاد يلتقى فيه مع صور الشمردل اليربوعى:

ولى الحدور مهـا لما رأين لنا ... نحواً سوى نحوهن اغرورق الحدق (٢٤)

وقوله :

فما رأيت كما تَغْرى الحداة بهم ... ولا كنظرة عين جفنها غرقُ (٢٥)

كما يتكرر لديه مصدر صورة الحادى على غرار ماصوره أستاذه أبو تمام :

وَحْدى وقفتُ ولم أقُلْ من عَبْرةٍ ... وقفت حشاى بها لحادينا قف (٢٦)

ومع فكرة الحادى ، ومع مقومات المشهد الحركى للظعينة ، ومن خلال مشهد الثبات النفسى الكئيب من قبل المتنبى يبدو ماصوره فى أبيات المقدمة شديد الصلة بالتراث أيضاً ، ولعله راح ينتقى من مخزونه الفكرى ماطرحته تلك الصور ، ولعل أبرزها ما استوقفه من صدق الهوى ، وأصالة الارتباط بينه وبين صاحبته ، ولعله بدا فى ذلك قريباً مما صوره قول أبى تمام أيضاً :

تكاد تنتقل الأرواح لو تُركت ... من الجُسوم إليها حين تنتقلُ (٢٧)

بل ربما بدا قريباً من قول جرير إزاء ظعينته وقومها :

ومـا زال الفـؤاد إليك صـبا ... على ضغن لقومك وازدراء (٢٨)

أو قول جميل :

فإنك يك جثمانى بأرض سواكم ... فإن فؤادى عندك الدهر أجمع (٢٩)

---

(٢٢) نفسه ٣٣ . (٢٣) شعر قيس لبنى ١٥٥ . (٢٤) شعراء أمويون ٢/٥٣٢ .
(٢٥) شعراء أمويون ٢/٥١٨ . (٢٦) ديوان أبى تمام ٢/٣٩٤ . (٢٧) ديوان أبى تمام ٣ /٨ .
(٢٨) ديوان جميل ٧٣ . (٢٩) ديوان جرير ٢/٦٦٢ .

بل إن توزيع البدر بين مهشد جمالها ، وبين سقم الشاعر وهزاله ، على نحو ماعرضه المتنبى قد يبدو قريب الصلة بما رسمه قول جرير :

لهـا مثل لون البدر فى ليلة الدُّجَى   وريح الخُزَآمى فى دماث مسيِّل (٣٠)

وكذا ماكان رسمه الأخطل من صورة المحاق فى قوله مع اختلاف الموقف وطبيعة الموضوع :

فإن يك كوكبُ الصَّمْعاء نَحْساً   به وُلِدَتْ وبالقمر المُحاق

فقد أحيا سفاهُ بنى سُلَيْم   دفين الشر والدِّمن البواقى (٣١)

ولعل المتنبى قد توقف نفساً أمام رحلة الظعينة ، فأطال فى عرض اللوحة ، وتعددت لديه جزئياتها المختلفة ، تعبيراً عن مشاعره إزاءها ، وتصويراً لموقفه منها ، وكذلك موقفه من تلك اللوحات التراثية التى تبارى من حولها الشعراء فى رسم صور متعددة لنظائرها ذلك الموقف على نحو مارسمه قول أبى تمام :

أما إنه لولا الخليط المودِّعُ   وربْعٌ عفا منه مصيفٌ ومَرْبَعُ

لحِقْنَا بأخراهم وقد حوَّم الهوى   قلوباً عهدنا طيرَها وهى وُقَّعُ

وعهدى بها تحيى الهوى وتُميتُه   وتَشْعَبُ أعشار الفؤاد وتصدعُ (٣٢)

على أن الشاعر لم يأخذ كل شئ من منطق إيجابى ، فله وجهة نظره الخاصة المتميزة التى يصدر عنها الأشياء تحليلاً وتفسيراً ، على نحو ما استوقفه من حقيقة التبعة التى راح يلقيها على الرياح والأمطار ، رآها من منظور «الحادى» الذى يقود القافلة أثناء الرحيل وينذر به ، على عكس ماتعارف عليه أسلافه كما نرى مثلاً عند الأخطل :

دمن تزعزعها الرياح وتارةً   تُسقَى بمرتجز السحاب ثقال (٣٣)

وكذا قوله :

أذكرت عهدك فاعترتك صبابةٌ   وذكرت منزلةً لآل كنَوُد

أقوت وغير آيها نسجُ الصبَّا   وسجالُ كل مجلْجِلٍ محمود (٣٤)

---

(٣٠) نفسه ٢/٩٤٥ . (٣١) ديوان الأخطل ١/٨٠ المحاق : آخر ثلاث ليال من الشهر . الدمن : الحقد والضغينة . (٣٢) ديوان أبى تمام ٢/٣١٩ .

(٣٣) ديوان الأخطل ١/١٣٦ تزعزع : تفرق . المرتجز : الرعد . الثقال : المثقل البطئ المشى لكثرة مافيه من الماء . (٣٤) نفسه ٢/٥١٩ كنود : اسم امرأة . أقوت : خلت . السجال ج سجل وهو الدلو العظيمة المملوءة ماء . المجلجل : السحاب فيه رعد .

أو قول الأحوص :

تلك دار الغضا وحشاً وقد ... يألفها المجتدون والزوّار

أصبحت دمنةً تلوحُ بمَتْن ... تَعْتَفيها الرياح والأمطار

وكذاك الزمان يذهب بالنا ... س وتبقى الديار والآثار (٣٥)

ومن قبله قول حسان بن ثابت :

ديار من بنى الحسحاس قفر ... تعفيها الروامس والسماء

وعلى هذا النهج تتكرر الصور المتشابهة بين مارسمه المتنبى ، وبين ماسُبق إليه لدى شعراء السلف فى مختلف العصور ، فاللوحة حين يرسمها تعبر عن حلقة وثيقة الصلة بالتراث ، فيها من ضروب المحاكاة وصور التجديد معاً ، وحتى فى بعض المشاهد الجزئية لانعدم لديه أصول الصور ، على نحو ماردده حول الكأس الدهاق ، على غرار ماقاله أبو تمام فى صورة له مع اختلاف الموقف :

قد سقتنى الأيامَ من يدها سمًا ... لفقدى له بكأس دهاق (٣٦)

أو ماقاله الأحوص مع تشابه الموقف :

حلفت لك الغداة فصدِّقينى ... برب البيت والسبع الطباق

لأنت إلى الفؤاد أشد حبا ... من الصادى إلى الكأس الدهاق (٣٧)

وهكذا يمكن تفتيت اللوحة التى رسمها المتنبى من خلال هذا المنظور التراثى الذى نهل منه بصورة ناضجة ، تكشف - أول ماتكشف - عن وعيه الكامل بمادة فنه، واكتمال رؤيته للمواقف التى راح فيها يصول ويجول بين تجاربه الخاصة ، وبين واقع عصره وتجارب أسلافه التى أفاد من صياغتها ، كما رأينا فى لوحة المقدمة بما فيها من مشاهد رحيل الظعينة والملامح الغزلية ، ووقفته إزاءها «والعين شكرى» على نحو قرى مما صوره جميل فى قوله متحسراً ومستنكراً :

تمتعت منها يوم بانُوا بنَظْرةٍ ... وهل عاشق من نظرة يتمتع ؟ (٣٨)

أو ماصوره الشمردل اليربوعى فى قوله :

وفى الحدور مها لما رأَيْنَ لنا ... نحواً سوى نحوهن اغرورق الحَدَقُ (٣٩)

---

(٣٥) ديوان الأحوص ١٢٤ . (٣٦) ديوان أبى تمام ٢/٤٤٨ .
(٣٧) ديوان الأحوص ١٢٤ . (٣٨) ديوان جميل ١٢٤ .
(٣٩) شعراء أمويون ٢/٥٣٢ .

وماكان للمتنبى أن يأخذ الموقف التراثى بهذا الشكل فى لوحة المقدمة فحسب، إذ راحت الصور تزدحم على ذاكرته ، ويتلاعب بها خياله وفكره فى لوحة الموضوع، فأدار أكثر من حوار حول ممدوحه ، ملتمساً أبعاد الصورة من أعماق ذلك التراث بعد معالجته الخاصة له ، على نحو مايتبين فى صورة سيف الدولة ، حين جعله إمام الأئمة من قريش ، على نهج قول الفرزدق فى سليمان بن عبدالملك :

ألست ابن الأئمة من قريش ‏ ‏ وحسبك فارسُ الغبراءِ خَالاً (٤٠)

والصورة قائمة لدى الأخطل فى قوله :

ومـاوجـدت فيـه قـريش لأمـرها ‏ ‏ أعفَّ وأوفى من أبيك وأمـجـدا

وأصلب عـوداً حين ضـاقت أمـورها ‏ ‏ وهَمت معدٌ أن تخيم وتخمدا (٤١)

وممدوحه قرم من القروم العظام كما كان عند الأخطل :

قـرم تمهَّل فى أمـيـة لم يكن ‏ ‏ فـيـهـا بذى أبَن ولاخـوّار (٤٢)

وهو قرم سباق يفوق نظراءه جميعاً ، بل يعدُّهم المتنبى «حقاقا» يعجزون عن اللحاق به ، مما يقترب من صورة رسمها الأخطل لممدوحه قائلاً :

ألا أيهـا السـاعى ليـدركَ خـالدا ‏ ‏ تناهَ وأقْـصِـرْ بعض مـا أنت تفـعلُ

فـهل أنت إن مـدَّ المدىَ لك خـالد ‏ ‏ مـوازنه أو حـاملٌ مـايحـمِّلُ ؟

أبىَ لك أن تسطيـعـه أو تناله ‏ ‏ حديث شـأك القـوم فيـه وأوّلُ (٤٣)

وهى صور كثر تكرارها لدى الأخطل نفسه حيث قال :

رأيت قـرومَ أبنَىْ نزار كليْـهـمـا ‏ ‏ إذا خطرت عند الإمـام فـحـولُهـا

يرون لهـمّـام عليـهـم فـضـيلةَ ‏ ‏ إذا ماقروم الناس عُدّت فضولها (٤٤)

وهو يستمد العقل والحكمة من فكرة القروم هذه ، حتى إذا ماتجاوز دائرة القروم إلى الفتيان وظفها لبيان الشجاعة والحيوية وقوة ممدوحه وشدة بأسه مع خصومه :

---

(٤٠) ديوان الفرزدق ١٠١/٢ .

(٤١) ديوان الأخطل ٣٠٨/١ . (٤٢) نفسه ٤١٣/٢ القرم : السيد المعظم .

(٤٣) نفسه ٢٨/١ . الحديث : المجد الذي بناه الممدوح . شاى : سبق . الأول : المجد القديم الذى بناه أجداد الممدوح وأباؤه . اقصر : كف . المدى : الغاية فى السبق .

(٤٤) ديوان الأخطل ٦١٥/٢ القروم ج قرم وهو السيد الشريف . ابنا نزار : ربيع ومضر . خطرت: فاخرت بشرفها وقدرها .

واكملها عقلا لدى كل موطن إذا وزنت فيـمـا يُشكُ عُقولها

فتى الناس همّام وموضع بيته برابيـة يعلو الرّوابى طولُهـا (٤٥)

وقد حرص ابن رشيق على تبين أصول هذه الصورة عند أبى الطيب ، حين بحث حول قوله :

ومـــا الحـــداثة من علم بمانعـــةٍ قد يوجدُ الحلم فى الشبّان والشّيبِ (٤٦)

إذ ردها إلى قول شفيق العشيرى :

فـإن لى مـافى الشـيـوخ من الهـوى فقـد يعرض الأهواء للشيب والُمرْدْ (٤٧)

وإذا الممدوح يجمع إلى قوته ، حرصه على العفو عن أسراه ، وفك وثاقهم ، وهو أيضاً يعرض المشهد على نهج الأخطل فى قوله :

وقـد فككتَ عن الأسـرى وثاقـهُمُ وليس يرجـوُن تلجاءً ولادَخَـلا (٤٨)

أو على نهج الفرزدق فى قوله أيضاً :

إلى المؤمن الفكاك كل مـقـيــد يداه ومُلْقى الثـقل عن كل غـارم

بكفين يـبـضـاوين فى راحـتـيـهـمـا حيا كل شئ بالغيوث السّواجم (٤٩)

وفى الصورة التقليدية للهجر ، حين يصل الشاعر إلى عرض مشاهد كرم ممدوحه أخذ المتنبى من القاسم المشترك العام ، كما أخذمما عرضه جرير فى قوله أيضاً :

مـا البـحـر مـغلولبـا تـسـمـو غـواربه يـعـلـو الســــــفين بـآذىً وإزبـاد

يومـاً بأوسع سَـيْبـاً من سـجـالكُم عند العناة وعند المعتفى الجادى (٥٠)

أو قوله :

لما بلغت إمـام العـدل قلت لهم قد كان من طول إدلاجى وتهجيرى

فـاسـتـوردوا منهـلا ريّان ذا حـببِ من زاخر البحر يرمى بالقراقير (٥١)

---

(٤٥) ديوان الأخطل ٦١٥/٢ الرابية : المكان المرتفع لتراه الأضياف وترى ناره فتقصدها .

(٤٦) قراضة الذهب ٧٢ . (٤٧) ديوان الأخطل ١٥٩/١ الدخل : الملجأ يختبأ فيه .

(٤٨) ديوان الفرزدق ٣٠٨/٢ . (٤٩) ديوان الفرزدق ٣٠٨/٢ .

(٥٠) ديوان جرير ٧٤٥/٢ .

(٥١) ديوان جرير ١٤٨/١ . الغوارب : أعالى الموج . الآذى : الموج . القراقير : السفن .

وربما بدت صورة البحر ، وقد قصر عن بلوغ كرم سيف الدولة ، شديدة القرب مما رسمه الأحوص أيضاً فى قوله :

لو كـان ينقص مـاء النيل نائله أمسى وقد حان من جماته نفدُ (٥٢)

والصورة رسمها أبو تمام فى حديثه عن ماء المزن واعترافه بفضل ممدوحه عليه قائلاً :

إن غاض ماء المزن فضْت وإن قستْ كبدُ الزمان عليّ كنت رؤوفا (٥٣)

وفى غير لوحة الكرم راح المتنبى يستعرض من ثقافته التراثية ، وينهل من المعين الثرى الذى عرفه ديوان المدح العربى ، فكما صور سيف الدولة حساما للقوم إذا غضبوا نرى من قبله أبا تمام يقترب من الصورة حين قال :

لما انتقيتُك للسيوف كُفيتها والسيف لايكفيك حتى يُنْتَضَى (٥٤)

وحين يعرض المتنبى لوحة الرحيل إلى سيف الدولة من منطق الإعجاب الخالص به ، وهو إعجاب يطرحه من خلال إبله قبل أن يطرحه من خلال ذاته ورفاقه عن نور ممدوحه مما يهدى المعتفين إلى دياره :

نور أضاء لنا البلادَ وقد دَجتْ ظُلمٌ تكاد بها الهداة تجور (٥٥)

وعلى هذا يبدو إرهاق ناقته صورة مكررة من معطيات ناقة السلف ، كما صورها الأخطل – على سبيل المثال أيضاً – فى قوله :

إليك أبا مــروان يمّم أركُبٌ أتوْك بأنضاءِ خفافُ لحومُها (٥٦)

وكما صوّر المتنبى ناقته صور خيول ممدوحه ، وكيف بدت فيها الجرأة والمروءة معاً فكانت «مؤللة دقاقا» على حد تصويره الذى جاء قريباً من صورة الكميت التى رسمها للكلاب :

مــؤللة الآذان عــقــد كــأنهــا يعاسيب لايأدو الضرّار اختيالها (٥٧)

وهى صورة تبدو راسخة فى خيال المتنبى ، إذ كررها فى شعره على نحو ما أورده فى قوله :

---

(٥٢) ديوان الأحوص ١٧٠ . (٥٣) ديوان أبى تمام ٢/٣٨٣ .
(٥٤) نفسه ٢/٣٠٤ . (٥٥) ديوان الأخطل ٢/٤٠٤ .
(٥٦) ديوان الأخطل ١/٣١٦ الأنضاء : المهازيل من الإبل واحدها نضو . نضو الشئ : خَلَقَهُ
(٥٧) ديوان الكميت ٢/٤٥ .

وتنصب للجرس الخفى سوا معاً   يَخلْنَ منجاة الضمير تناديا (٥٨)

وفى موقف المتنبى من سيف الدولة فى تلك الصورة التى عرض فيها موقفه من تأمين رعاياه ، وضمان الأمن والاستقرار لهم ، وحديثه عن وحش الصحراء معاتباً ومحاوراً ، كل هذا يبدو أيضاً قريب الصلة مما ورد من صور القدماء ، على نحو ماردده الفرزدق فى قوله عن ممدوحه :

لقد أمنت وحش البلاد بجامع   عصا الدِّين حتى ماتخاف نوارها

به أمَّن الله البلاد فساكنٌ   بكل طريد ليلها ونهارها (٥٩)

وكذا ماصوره ابن قيس الرقيات :

دانت له الوحش والسباع كما   دانت مجوس الأُبلة الصنما (٦٠)

وحين يسجل المتنبى قمة إعجابه بسيف الدولة من منطق تفرده ، ونفى وجود نظير له ، وتعجبه من قدرة الخلاق حين تتعلق بعظمته ، فهو يبدو أيضاً قريباً من التراث ، إذا أخذنا بتلك الصور التى رسمها كعب الأشقرى :

أنت الكريم الفتى لاشئ يشبهـهُ   لاعيبَ فيك سوى أن قيل من بشر (٦١)

وهو أيضاً ماتردد فى صورة أبى تمام :

فما فى الأرض من شرف يفاعٍ   سُبقتَ به ولاخُلُق يفاع

فلو صوِّرت نفسك لم تزدْهَا   على مافيك من كَرَمِ الطباع (٦٢)

وقول الأحوص :

ولو كان بذلُ المال والجود مُخْلداً   من الناس إنساناً لكنت المخلَّدا (٦٣)

وفى حديث أبى الطيب عن نفسه فى ثنايا المدحة ، ومايحيط به من عالم الحساد الذين يضيقون به ، ويحقدون عليه ، مادفعه إلى إرسال رسالته إليهم ، مصوراً إياهم ضعافاً أمام قوته على نحو ماعرضه قول الأخطل :

إذا الشعراء أبصرتنى تثعلبَتْ   مقاحيمها وازورَّ عنى فحولُها (٦٤)

---

(٥٨) ديوان المتنبى ٦٣٢ .   (٥٩) ديوان الفرزدق ٣٣٣/١ .
(٦٠) ديوان ابن قيس ١٥٤ .   (٦١) شعراء أمويون ٤١١/٢ .
(٦٢) ديوان أبى تمام ٣٤٠/٢ .   (٦٣) ديوان الأحوص ١٠٣ .
(٦٤) ديوان الأخطل ٦٢٦/٢ .

بل إن صيغته الدعائية التى اتخذها خاتمة لأبياته تبدو قريبة الشبه بما قاله الأخطل أيضاً :

فإن عاش همام لنا فهو رحمةٌ من الله لم تُنفس علينا فضُولُها
وإن ماتَ لم تستبدل الأرضُ مثلَهُ لأخذ نصيب أو لأمر يَعُولُها (٦٥)

وإلى هذا الحد بدا حرص أبى الطيب على استعادة سيرة أسلافه بشكل مباشر ، أو غير مباشر ، ذلك أن أهم مايجب أن نسجله فى مجال الأخذ أنه لم يكن ناقلاً ولامقلداً ، وهو الشاعر الضخم الذى شغل بفنه فى عصره ، ولكنه كان قادراً على تطويع ما أخذه من خلال ماتمتع به من نضج الملكة واكتمال الأداة ، وكأنه آثر ألايترك شيئاً ، فحتى حديثه عن البرق فى مجال السبق نجد له إرهاصات سبق إليها فى قول كعب الأشقرى :

فلى الرياح عليك إن جاريتنى وذرى الجبال وكلُّ بحر زاخر
والشمس والقمر المنير إذا بدا ليل التمام وكل نجم زاهر (٦٦)

وقول جرير :

ولقد جريتَ فما أمامك سابق وعلى الجوالب كبوةٌ وغُبَارُ (٦٧)

وكذلك فى حديثه عن الرفاق ، ولعله وضع فى اعتبارها ماسبقه إليه الأخطل فى قوله :

إلى امرئ لاتخطاه الرفاق ولا جدب الخُوان إذا ما استُبطئ المَرَق (٦٨)

وماحدث فى لوحات الموضوع المدحى تكرر فى تلك الصورة الجزئية التى حرص فيها المتنبى على إدخال ذاته شريكاً فى موضوع القصيدة ، فكانت فلسفته الخاصة صدى أميناً لواقع حياته ، وفيها راح يرصد ما اقتنع به من منطق القوة كأساس لضمان السيادة فى الحياة ، ولذلك لم يتردد فى تكرارها على نحو ما سجله يائيته حيث يقول :

إذا كنت ترضَى أن تعيش بذلة فلا تستعدنَّ الحسام اليمانيا (٦٩)

---

(٦٥) نفسه ٦٢١/٢ لم تنفس : لم يبخل علينا . يعولها : يفدحها ويثقلها .
(٦٦) شعراء أمويون ٤٠٨/٢ .
(٦٧) ديوان جرير ٦٤٧/٢ . الجواب : التى تجلب على الخيل من ورائها .
(٦٨) ديوان الأخطل ٦١٠/٢ .
(٦٩) ديوان المتنبى ٦٢٣ . فهو يدعو إلى عدم اتخاذ الرماح الطويلة للغارة وكذلك الجياد إلا =

إذ يقرر ضرورة الحاجة إلى السيف لنفى الذل وخوض صراعات الحياة ، ومن يرضى بذل العيش ، فإنه – عندئذ – يفتقد تلك الحاجة إلى السيف اليمانى ، وهو مايعود إلى تأكيده فى نفس القصيدة :

ولاتستطيلنَّ الرماح لغارةٍ ولاتستجيدنَّ العتاق المذاكيا
فما ينفعُ الأُسْدَ الحياءُ من الطوى ولاتُتقَى حتى تكون ضواريا

وعلى هذا النحو يتضخم الرصيد الفنى من منظور الصراع عند المتنبى حتى يمتد إلى موضوعات شعره ، بل يشمل كل جزئيات القصيدة من مقدمتها إلى موضوعها إلى ختامها ، ويكاد يغطى فيها صراع الحديث الغيرى مع الذاتى على السواء ، مما يؤكد أكثر من حقيقة حول ضرورة التراث حتى للشاعر العظيم الذى لايعجز عن الابتكار ، بل تزداد قيمة ابتكاره من خلال تشبثه بهذا التراث الذى يعدهُ أغلى ممتلكاته ، فلايتورع عن الأخذ منه ، وتطويعه والإضافة إليه ، كلما سنحت له الفرصة وواتته الطاقة الفنية ، وعندئذ يتحول إيقاع الصراع إلى نسق جديد تعكسه المزاوجة الهادئة بين القديم والمستحدث فى آن واحد .

كما تكشف هذه الشواهد – على كثرتها – عن طبيعة المتنبى الذى لم يقبل أن يظل حبيس هذا التراث ، أو مستعبداً لدى شعراء السلف ، بل راح يأخذ ويضيف ويحور ويعدل ، وربما صدرت الصورة عن غير قصد إلى التأثر ، بل ربما جاء صدورها تلقائياً عن ضخامة ذلك الكم من التراث ، كما استوعبه الشاعر ، وسيطر على وجدانه وامتلأت به ذاكرته ، وهل نستطيع أن نسلبه حقه فى الابتكار والإضافة لمجرد أنه ترك العنان لذاكرته ، لتكشف جوانب مختلفة مما كمن فيه ؟ .

ومن خلاصة هذه القراءة للقافية يصح الاعتداد بشاعرها وبها نموذجاً واضحاً ومميزاً للمنطق الصراعى العام الذى حكم شاعر المدحة العباسية على شتى مستويات المعالجة ، وأساليب التصوير والتعبير التى ازدحمت بها .

=لضمان استمرار الحياة كما يدعو إلى التبجح والوقاحة لأن الأسد إذا لزم الحياء ولم يصد بقى جائعاً لاهيبة له .

الفصل الثالث

الأبعـــاد الاجتماعـية للصـــراع

(١) حول الموقف الحضارى (شـــعوبية أبى نواس)

(٢) الموقف الدينى (بين الزنادقة والزهاد)

(٣) الموقف الأخلاقى (بين الفريقـــــين)

(١) حول الموقف الحضارى فى رائية أبى نواس

والتعريف بالشاعر هنا ضرورى للتعرف على أبعاد هذا الموقف الاجتماعى ، فهو الحسن بن هانىء ، ولد فى الأهواز بفارس ، كان أبوه مولى وأمه فارسية ، وكانت نشأته بالبصرة ، وتلمذته على يد الشاعر الماجن والبة بن الحباب .

تبدى أبونواس وخالط العرب الخلص ، وتمكن من لغتهم ، وأصبح واحداً من فصائحهم ، وعاد إلى الكوفة ، وأخذ كثيراً من علوم اللغة عن أئمتها .

أصبح واحداً من كبار الشعراء العباسيين فى العصر الأول ، وهو شاعر مطبوع بمقاييس القدماء كشف شعره عن تجاربه الخاصة ، وعن حقيقة واقعه النفسى ، وكثر نظمه فى الخمر والمجون واللهو والعبث ، ودار أكثر من حوار نقدى حول تجديده فى الشعر ، وإلحاحه على هذا التجديد ، وهو مايردد فى أكثر من موضع من هذا الكتاب .

ويقرر ابن بسام أن أبا نواس كان من الموالى ، وأنه ليس عربياً ، ذلك أن جده كان أحد موالى الحكميين «من سعد العشيرة» وإلى خرسان ، وذهب البعض إلى أنه أفسد قبل تعرفه بوالبة بن الحباب .

ويروى من أخباره أنه كان يحضر مجلس أبى عبيدة ، يسأله أخبار العرب وأيام الناس ، وأنه كان كثير التماجن والتعابث بأبى عبيدة رغم إقراره بمقدرته ، كما سمع من الإخبارى الرواية الهيثم الكوفى ، والسجستانى البصرى ، ومن الأصمعى ، وإن كان قد هجا هؤلاء وتماجن عليهم ، وقد درس علم الكلام والجدل ، واطلع على الفلسفة التى بدأت تشيع فى عصره .

كثر تنقله من الأهواز إلى البصرة ، إلى الكوفة ، إلى الصحراء ، إلى بغداد ، وبعد بغداد ، إلى مصر ، وبعد مصر بغداد التى صارت محط أنظار طلاب الشهرة والنفوذ ، وهناك تعرف بالبرامكة ، ثم مال إلى بنى الربيع ، ثم وصل أمره إلى الخليفة الرشيد فعلم ولده الأمين ، وصار من مادحيه .

تزعم أبو نواس مجموعة من الشعراء والظرفاء الذين عرفوا بحرية ملحوظة وثقافة غنية ، ومن أشهر أفراد هذه العصابة مسلم بن الوليد والفضل بن الضحاك .

(١) ديوان الأخطل ١-٣٤٩ .

ورق الدنيا : زخرفها ونعيمها وخضرتها .

وأضاف إلى زعامته لكل هؤلاء زعامة أخرى لتيارات متطرفة تورط فيها عن رضى منه ، فأسهم فى تيار الشعوبية والزندقة فى عصره إسهاماً خطيراً أذاعه شعره وعج به ديوانه .

وقد رأينا – من قبل – بائية بشار وحللناها باعتبارها نمطاً من الشعوبية السياسية ، من واقع ما اتسمت به من عصبية مذهبية سيطر على أصحابها الحقد والكراهية ضد كل من ينتمى إلى الجنس العربى ، وعلى هذا كانت تلك القصيدة بمثابة صورة (مصغرة) للموقف السياسى فى الدولة ، منذ تغيرت تحت تأثير العناصر الفارسية التى ساعدت على نجاح الحركة العباسية ، كما رأينا أيضاً أبياتاً متناثرة لأبى نواس تنحو نفس المنحى ، وتدعم نفس الاتجاه وتؤكد نفس المقولة .

وفى رائيته التى نعرضها الآن صورة من صور تلك الشعوبية ، لم يسيطر عليها الحقد السياسى ، بقدر ما انتشر فيها من روح الإعجاب بالحضارة عليها الحقد السياسى، بقدر ما انتشر فيها من روح الإعجاب بالحضارة الفارسية ، والتمسك بما تتيحه للشاعر وأمثاله من تحرر وتحلل من القيم والتقاليد الاجتماعية ، أو العبادات والتكاليف الدينية ، وهى قصيدة يصبها الشاعر فى قالب قصصى ، يصور فيه كيف ذهب إلى حانوت أحد الخمارين مع جماعة من صحبه ، فرأوه وقد حزم الزنار على خصره ، فأدركوا أنه ليس مسلماً ، فسألوه إن كان مسيحياً فلم يجبهم ، فعرفوا أنه يهودى ، يظهر المودة والحب ، ويستطيع إضمار العداوة والخبث والكره ، وقد سألوه عن اسمه ، فأجابهم أنه يدعى سموءل ، ولكنه يكنى نفسه بأبى عمرو ، وأن هذه الكنية العربية لاتشرفه ، ولايشرفه الانتماء إلى أهلها أو الولاء لهم ، وإنما علل اتخاذه تلك الكنية لخفة لفظها فقط .

ولاشك أن فكرة القصيدة النواسية – على هذا النحو – تشى بزراية الشاعر للجنس العربى بكل أصالته ، وتزداد تلك الزراية لديه وضوحاً من خلال حرصه على الإيهام أنه بصدد تقرير واقع لادخل له فيه ، وكأنه يقنعنا بأن ماسمعه من الخمار اليهودى صاحب الكنية العربية – لم يكن سوى تقرير عما شاهده ، والقصيدة – فى جملتها – تهدف إلى تحقير شأن العرب من خلال هذا الموقف الجزئى الذى افتعله النواسى فى صورة الخمار وحواره معه ، حيث يقول :

(١) وفتيان صدق قد صرفْتُ مطيَّهم ... إلى بيت خمَّار نَزَلْنَا به ظُهرا

(٢) فلما حكَى الزُّنَّارُ أنْ ليسَ مسلماً ... ظنَنَّا به خيراً فظنَّ بنا شرا

(٣) فقلنا : على دين المسيح بن مريم ... فأعرضَ مُزْوَرّاً وقال لنا هُجْرا

(٤) ولكن يهـــودىٌّ يُحـــبُّك ظاهرا ويُضـــمـــر فى المكنُون منه لك الغـــدرا
(٥) فقلت له : ما الاسم قال : سموءل ولكننى أكنى بعـــمــــرو ولاعــــمـــرا
(٦) ومــاشـــرفَــتْنى كنيـــة عَـــربيـــة ولا أكـــسَـــبَـــتْنى لاثناءً ولافـــخـــرا
(٧) ولكنهـــا خـــفَّتْ وقلَّتْ حـــروفُـــهـــا وليـــست كـــأخـــرى إنما جُـعلت وقـــرا
(٨) فـــقلت له عُـــجـــبـــاً بظرف لســـانه اجَـدْتَ أبا عـمـر فـجـوِّد لنا الخـمـرا
(٩) فـــأدبر كـــالمـــزْورّ يقـــسـمُ طرْفَـــهُ لأرجُلَـنـا شـطـرا وأوجـــــهـنـا شـطـرا
(١٠) وقال : لعمرى لو أحطتُم بوصفها للمُناكمُ لكن سَنُوســـعكُم عـــذْرا
(١١) فـــجـــاء بهـــا زيتّـــيـــة ذهـبـــيـــة فلم نـسـتطع دون الـسـجـود لهـا صـبـرا
(١٢) خـــرجنا على أن المقـــام ثلاثة فطاب لنا حـــتى أقـــمنا بهـــا شـــهـــرا
(١٣) عـصـابةُ سـوء لاترى الدهر مثْلَهُمْ وإن كنت منهمْ لابريئـــاً ولاصـــفـــرا
(١٤) إذا مـــادنَا وقتُ الصَّـــلاة رأيتـــهُم يحـــثُّـــونهـــا حـــتى تفـــوتهُم سُكرا

والقصيدة – كما هو واضح – قصيرة ، ومع هذا القصر جمعت فى محتواها بين شعوبية الشاعر وزندقته ، وكأنه تعمد المزاوجة بين روح السخرية والتهكم إزاء فكرة العروبة ، مع روح السخط والتمرد على القيم الدينية والعبادات والاستهتار بها ك الأمر الذى يتردد فى القصيدة ، حين يتعرض الشاعر لموقف الأديان كلها ، إذ ينفى عن صاحب الحانة كونه مسلما ، ثم يتعرض لذكر المسيحية واليهودية على سبيل التهكم أيضاً ، ثم يستكمل مشهد استهتاره عن طريق توزيعه الأبيات المختلفة للقصيدة، وخاصة حين يسجل موقفه من العبادات الإسلامية ، وكيف تشاركه هذا الموقف عصابة السوء التى تصدرها وتولى زعامتها بلا حرج ولاتردد .

وكأن أبا نواس يؤثر ألا يكتفى بطرح سخريته واستهتاره على هذا النحو ، فراح يجاهر بزعامته لتلك العصابة ، بل جمع من تسميتها «عصابة السوء موطن فخره الخاص ، حتى ليزعم – على سبيل التحدى – أن الدهر لن يشهد عصابة أخرى مثل عصابته ، لذا بدا حريصاً على تحديد فلسفته وفلسفة عصابته من الحياة ، وهى فلسفة انتهت عنده إلى المتعة واللذة الحسية الخالصة ، من خلال السكر واللهو والمجون والعربدة ، على حساب ضياع كل القيم الدينية والاجتماعية التى قصد الشاعر إلى هدمها قصداً .

وتنتهى صورة عصابة السوء عند أبى نواس إلى طبيعة تكوينها من فتية صدقوا فى نواياهم ، وأخلصوا فى موقفهم من الخمر ، وأخلص لهم أبو نواس نفسه حين أثنى عليهم فى كثير من خمرياته ، فكانوا موضع إعجابه فقال فيهم مفتخراً بهم ، ومصوراً قدرتهم على التغلب على الدهر الذى أخضع الشعراء فاستسلموا له ، واستكانوا أمام صنائعه بهم :

وفـتـيـة كـمـصـابيح الدُّجى غُـرَرَ ... شمٌ الأنوف من الصيِّد المَصَاليت

صالوا على الدهر باللهو الذى وصلوا ... فليسَ حـبلهُمُ منه بمَبْـتُـوت

ومن خلالها تشابهت الصور والملامح أمام عينى أبى نواس ، فصور الخمر لاتكتمل لديه إلا من خلال صحبته لهؤلاء الفتية الذين صرفوا حياتهم فى المتعة من خلال السكر ، ولذا يأتى فى رائيته هنا ليكشف مشاعره ، ويسجل موقفه من تلك الاتجاهات التى تنتهى إلى التحلل الخلقى والاجتماعى له كشاعر ، ابتداء من مجاهرته بشرب الخمر ، إلى زندقته واستهتاره بالعبادات ، إلى تلك الروح الشعوبية الصارخة التى تطرحها أبيات القصيدة حين تركز على مهاجمة العنصر العربى دون مبررات واضحة ، ولذلك وزعت روح التحدى عند الشاعر – فى صياغة القصيدة – حول عدة محاور : أولها تسجيل موقف اليهودى ، وثانيهما عرض موقفه من العبادات، وثالثهما سخريته المموجة فى تفسير الكنية العربية التى جاءت – كما زعم على لسان اليهودى – من باب خفة النطق بها ، وهى فى حقيقتها لاتصور شرفاً ، ولاتمثل عزة حين تتعلق بالنسب العربى ، وهو مايعممه الشاعر من خلال المحتوى العام للقصيدة ، ثم أبرزه من خلال شكلها الفنى الذى اتسم – كما قلنا – بالقصر ، مما جعلها تمثل دفقة شعورية واحدة ، أو هى – فى الحقيقة – صرخة شعوبية ارتفع دويُها، وترددت أصداؤها عند الشعراء ، فلم تترك لأبى نواس – هنا – فرصة التقديم للقصيدة ، أو حتى التصريع فى المطلع ، وكأنه لم يفرغ للفن بقدر ما أراد أن يخرج مكبوتات نفسه من هذا المنظورالشعوبى الحاقد اجتماعياً على قيم الحياة العربية ، والمتطرف أخلاقياً رفضاً لقيم الحياة الإسلامية ، وبين القبول والرفض ، ومن خلال صراع النفس تجاه القيم كان الإفراز الفنى لهذه القصيدة من خلال إبداع أبى نواس .

(٢)

ونظراً لقصر القصيدة وخلوها من المقدمات على هذا النحو استطاع الشاعر أن يحقق لها وحدة موضوعية أبرزها تماسك أبياتها ، حيث راحت كلها فى معالجة موقف واحد ، سيطرت على الشاعر – فى عرضه – تلك الروح القصصية التى اتسم بها فنه ، وزادت من ترابط الأبيات وتماسكها ، وقد ساعده استخدام الصيغ الحوارية على تحقيق مزيد من هذا الترابط بشكل ملحوظ وبارز .

كما اعتمد الشاعر على قدراته التصويرية ، تلك التى قامت على عنصر الحركة فى كل الصور الجزئية التى ألح على عرضها ، من خلال مزاوجتها مع ذلك الحور الذى أداره بين أبطال قصته ، وهم كثيرون ، يتزعمهم أبو نواس نفسه ، ويساعده فى مهمته أبطال عصابة السوء التى تتحاور مع الطرف الآخر الذى يمثله صاحب الخمارة، ومن يقوم على تقديم الخمر فيها من السقاة بين غلمان وغلاميات .

ومن الواضح هنا أن ذاتية الموضوع ، قد دفعت الشاعر إلى مزيد من التجديد فى شكل القصيدة ، على هذا النحو ، وساعدته على إخراجها من خلال تلك السمات الفنية التى وسمتها ، وربما قصد إلى هذا التجديد قصداً ، حتى يكشف عما وراءه من دلالات اجتماعية ، برزت فى محتوى القصيدة ، وشكلها على السواء ، ومن تلك الدلالات الاجتماعية استعانته بمسألة الكنى والألقاب التى انتشرت بين الشعراء ، وإن كان أبو نواس قد صرف دلالة الكنية هنا حين وظفها لخدمة هدفه فى إنشاء القصيدة، أعنى أن توظيفها هنا ينتهى – بالدرجة الأولى – إلى الهجوم على العنصر العربى ، وهو مايهم أبا نواس ، ومن هذه الدلالات الاجتماعية أيضاً ذلك المشهد الذى عرضه لطبيعة مجالس الخمر ، وذكر تفاصيل ماتشهده تلك المجالس من حوار يدور حيناً بين الندماء وزعيمهم ، وأحياناً بينهم جميعاً وبين صاحب الحانة ، ومنها كذلك صورة تلك العصابات التى ارتضت لنفسها مسلكاً اجتماعية خاصاً ، انتهى بها إلى التحلل الأخلاقى والاجتماعى ، حيث أسرف أصحابها فى التسابق إلى عب كؤوس الخمر حتى دمروا أنفسهم ، فى الوقت الذى حطمت فيه الخمر كثيراً من القيم والتقاليد الاجتماعية ، وجارت على التكاليف الدينية ، على الرغم من محاولات الدولة المتكررة لتتبع هؤلاء الخارجين ، ومراقبتهم ، وتوقيع العقوبات عليهم ، ومن تلك الدلالات الاجتماعية ما ركز عليه النواسى عدسته حين صور مافى موقف أفراد

عصابته من تحدى القيم والعبادات ، وماخصه منها فى تصوير موقفهم من الصلاة التى لايحلو لهم السكر إلا فى أوقاتها ، مجاهرة منهم بفكرة الزندقة التى امتزجت - فى جوهرها - بروح التمرد والخروج على قيم المجتمع وتقاليده ، كما تظل الدلالة الاجتماعية للزنار قائمة فى تصويرها لطبيعة يلبسونه من أصحاب الحانات ، أو من السقاة حين يدورون بالخمر على الندماء فى مجالسهم ، أو من خلال الطرب والغناء التى تزدحم بها تلك الحانات .

وهكذا استمد أبو نواس كثيراً من صور القصيدة من معطيات عصره ، وأكثر من الانتقاء من واقعه الاجتماعى ، فأخذ منه ، وأضفى من ذاته ورؤيته الخاصة عليه، حتى استطاع أن يضخم صورته ، وصورة عصابته ، فكشف لنا بذلك ما رأيناه من دلالات مختلفة ، هى - فى جملتها - دلالات اجتماعية جاءت وليدة عصرها ، وعكست صدى الاحتكاك الحضارى بالفرس بصفة خاصة ، وجمعت فى صورها ضروباً من صراعات العصر بين الحفاظ على القيمة وبين الإصرار على الخروج عليها وتدميرها .

ويظل تجديد أبى نواس فى هذه القصيدة وغيرها من قصائده فى نفس الاتجاه محسوباً عليه لا له ، فهو لم يكن بدعاً فى استغلال تلك المعطيات ، بل كان شأنه فى ذلك شأن بقية شعراء عصره ممن آثروا السير فى نفس الاتجاه ، فركبوا موجهة اللهو والزندقة والمجون إلى غير نهاية ، وارتفعوا معها حتى سقطوا قبل النهاية ضحايا هذا الانحلال ، وصرعى الانحراف الدينى والاجتماعى ، ولكنه بدا أشدهم حرصاً على المجاهرة بمسلكه ، وأكثرهم إصراراً على السير فيه وعدم الخروج عن إطاره ، أو حتى الانحراف عنه .

إن مايبدو فى القصيدة من عناصر تجديدية ترتبط بالبعد عن المقدمات ، أو توفير الوحدة الموضوعية لها لايسجل دور أبى نواس فى حركته التجديدية بحال ، خاصة إذا سجلنا هنا كثرة من التجديد ، ابتداء من صعاليك الشعر الجاهلى على مستوى التقديم للقصيدة ، إلى ماكان - قبل حركته أيضاً - من مسلك الشعراء اللاهين من لدن الأعشى ، شاعر الخمر الأكبر فى الجاهلية ، والوليد بن يزيد شاعر الخمرية الأموية ، إلى غيرهما من الشعراء الذين اشتد ولعهم بالخمر فعكفوا على تصوير مجالسها وتأثيرها ، وعلى هذا نستطيع أن نزعم أن أبا نواس - فى موقعه الحقيقى من تصوير الفن الخمرى - يعد امتداداً لمدرسة اللهو التى عاشت فى المجتمع العربى عبر مختلف عصوره ، فإذا أضفنا إلى ذلك أنها جاءت عنده استجابة طبيعية لجانب من

طرف العصر ، فإن هذا الموقف لايجعل منه شاعراً فذاً يتجاوز غيره من أبناء عصره، بل إن القضية تظل سالبة تماماً ، خاصة حين تسجل نهاية ثورته الفنية المزعومة ، تلك التى انتهت مع موته فلم تتولها الأجيال من بعده ، ولم يتبنها العصر نفسه ، بل كانت شاهداً على تطرف صاحبها فى دعوته ، ربما رد فعل لما امتلأت به نفسه من رغبات متحررة ، انتهت إلى سخطه على كل القيم ، ويكفى منها أنه تناقض مع نفسه فى ثورته هذه فلم يكن ليصمد فيها حين عرج على الموضوعات التقليدية ، وخاصة المدح ، حتى أصبح صورة مكررة من شعرائه مصاحباً لثورته ، ليكون وسيلة من وسائل هدمها كثورة فنية ، كان ينبغى أن نخلص للفن بعيداً عن المنظور السياسى الذى أدركه بعض خلفاء العصر ونقاده ، ممن وقفوا ضد أبى نواس ، وكشفوا حقيقة نواياه ، وتعرفوا على جوهر دعوته الشعوبية ، فوقفوا لها بالمرصاد حتى واجهت مصيرها مع موته ، وإن بقى له من موقفه شئ فهو ذلك الحرص الدائب على وحدة القصيدة وصدق التعبير عن التجربة من منطلق الانعكاسات الصراعية التى عاش فى زحامها .

(٢) الموقف الأخلاقى والدينى
(بين الزنادقة والزهاد)

يبدو أن تناقض الحياة العباسية ، وتعدد ملامح البيئة الأساسية فيها قد أصبح ظاهرة خطيرة ، تنذر بانقسام التيارات فى المجتمع العباسى بشكل متباعد ، الأمر الذى انعكس – بصورة تلقائية – على نفوس أبنائه ، ذلك أن الفوضى السياسية ، ومايصاحبها من قلق وتمزق قد يؤدى إلى تقويض أمن المجتمع ، ويسهم فى انتشار حالة من حالات الاضطراب والقلق وعدم الاطمئنان إلى قيمة بعينها يمكن أن تكون راسخة فى الحياة مطمئنة لأبناء ذلك المجتمع ، ولعل شيئاً كثيراً من هذا قد أصاب الحياة السياسية العباسية وشاع فيها منذ نجاح الانقلاب العباسى ، ووقوع رعايا الدولة الجديدة ضحايا لأنماط الصراعات الفكرية والحضارية المتنوعة التى زادت من حجم الصراعات التى عاشها أبناؤها ، فراحوا يدورون فى ازدواجيات مختلفة ، فعلى الصعيد السياسى رأينا صراعاً عاتياً أصبح دامياً فى بعض الأحيان ، على نحو ماحدث من اغتيالات سياسية بين العصبية العربية والعصبية الفارسية ، كما كان – فى فتنة الأمين والمأمون ، ومن بعدهما العصبية التركية التى أضحت موضع إزعاج للدولة العباسية .

وعلى الصعيد الاجتماعى رأينا موجة من اللهو والمجون تسود المجتمع الذى يضطرب فكرياً ، مما يطور تلك النزعة بشكل فكرى عقائدى ، لتتولد منها نزعة الزندقة التى تدفع تيار الشك الدينى قدماً ، ومع تنشر الشك فى كثير من القيم والتقاليد وسلوكيات المجتمع ، وهو شك لم تسلم منه نفوس الناس ، بل زاد من حدة حالة القلق والبلبلة والاضطراب ، ولذلك بدا فى حاجة إلى تيار آخر مضاد يبدو ضرورياً لضبط عملية الحياة المتطرفة فى مجتمع بنى العباس ، ولإحداث نمط من التعادل فى حياة الرعايا ، فلم يتحول المجتمع تحت وطأة الزندقة واللهو إلى كفر وإلحاد ، أو استهتار مطلق بقيم الدين ، إذ وجد من يتصدى لهذا التيار فى دفع موجة أخرى من موجات الحياة الفكرية تكشف جانباً من الانضباط الأخلاقى ، والالتزام بالعقيدة ، والحرص على الدين والقيم .

وعلى هذا بدا تيار الزهد فى المجتمع نبتاً شرعياً له ، وثمرة أخرى طبيعية ولكنها ثمرة طيبة ، أخذت على عاتقها مناهضة تيار الزندقة ، أو – على الأقل – صاغت لنفسها فلسفها خاصة صدرت عن إيمان عميق من قبل أصحابها بمبادئهم الدينية والفكرية التى أصّلوا من خلالها لفلسفة حياتهم .

وكان هذا الموقف الدينى مبشراً بظهور تيار قوى من تيارات الزهد الإسلامى ، عكف فريق من أصحابه على العبادة والتنسك والورع والتقوى ، وانصرفوا عن تيار الصخب الدنيوى الذى عم المجتمع ، واقترن بالدعوة إلى التمسك بدين الله تعالى ، مع محاولة جادة لنشر فلسفة التقشف فى الدنيا ، وتنبيه الناس إلى ضرورة مراقبة الله تعالى فى أعمالهم الدنيوية ، ليتخذوا منها زاداً يدخر قبل الانتقال إلى الآخرة ، ومواجهة المصير ، وهنا بدا الاعتراف والتأكيد على التفكير الغيبى الذى أنكره أصحاب تيار الزندقة اعترافاً محكوماً بصدق واع فى تفهم الدين ، والتشبث بالدفاع عنه عبادة وسلوكاً .

على أننا لانزعم أن نزعة الزهد قد ظهرت كرد فعل لتيار الزندقة فقط ، إذ ترتد أصولها – إلى جانب ذلك – لتضرب بجذورها فى عمق تاريخى يمتد إلى ماقبل الانقلاب العباسى ، فإذا ماتجاوزنا ماكان من تقشف بعض صحابة رسول الله ﷺ فى عصر المبعث ، وانتقلنا إلى عصر بنى أمية وجدنا ازدهاراً يلفت النظر فى ذلك التيار ، منذ تبناه الحسن البصرى ، وتحاور حوله أبو الأسود الدؤلى ، وسابق البربرى وغيرهم من وعاظ العصر الذين أخذوا على عاتقهم الإخلاص فى عبادتهم ، وتأكيد صلاتهم بالخالق عن طريقها ، ومحاولة إرشاد الناس إلى خطر الانزلاق فى أى تيار يتعارض مع جوهر الموقف الدينى (٢) .

وعلى هذا الأساس ظهر واضحاً دور الزاهد الناسك الذى يتعبد لله ، ويؤثر الانصراف عن متع الدنيا الزائلة ، انتظاراً للجزء الأخروى الذى ينتظره عند الله عز وجل . ثم ظهر دور الواعظ الذى ينذر الناس بعواقب أمورهم ، ويبشرهم إذا ما سلكوا مثلمسلكه من خلال صيغ وعظية التقطها الشعراء والخطباء من أبناء ذلك الفريق ، فكانت لبنة طيبة وضعت الأصول النقية لفلسفة عميقة لها أصولها وقواعدها وأعلامها فى عصر بنى العباس .

وعلى سبيل المثال – لا الحصر – نجد العصر يثمر مجموعة منهم كبيرة يتزعمها عبدالله بن المبارك ومحمد بن كناسة ومحمود الوراق ، وإلى جوارهم تظهر

(٢) ينظر فى ذلك كتاب العصر الإسلامى للدكتور شوقى ضيف .

طلائع المتصوفة ممن فلسفوا زهدهم وحولوه إلى سلوك متمايز يقف أمام المدارس الفلسفية المتعددة التى وفدت على المجتمع الجديد ، إذ يظهر إبراهيم بن أدهم ، ورابعة العدوية ، وشقيق البلخى ، ومعروف الكرخى ، وغيرهم ممن صاغوا للتصوف أبعاداً فلسفية ، صحيح أنها لم تتجاوز دورها كمقدمات لهذا النمط من الفكر ، ولكنها امتلكت زمام الريادة بما يحمله من خطر وأهمية فى توجيه الحياة وتأسيس الفكر وتشكيل السلوك الاجتماعى (٣) .

وقد رفع لواء الزهاد من شعراء العصر أبو العتاهية شاعر الزهد الأول فيه ، حتى أصبح من المكثرين فى أشعارهم إكثارهم من زهدهم فى الحياة ، من خلال اقتناع تام بطبيعة المسلك ، مما ترك بصماته على شعره ، فبدا شديد الوضوح والسهولة ، حتى حين وضع نصب عينيه الوظيفة الأخلاقية التى يتبناها هذا الشعر ، قبل أى اعتبار آخر ، ومن ثم تحول الشاعر إلى جمهوره من العامة ينشرها بينهم بأسلوب واضح تغلب عليه بساطة التصوير ، ويتجنب الجموح فى الخيال ، أو الإغراق فى الأداء والصياغة .

وعلى هذا الأساس بدا التناقض وارداً فى موقف العصر من شعر أبى العتاهية ، فكان من نصيبه الترحيب فى إطار البيئة الشعبية التى اعترفت بمكانة الشاعر وشعره فى نشر ذلك الزهد ، وفى مقابل ذلك نجد موقفاً فنياً آخر أخذ على عاتقه مؤاخذة الشاعر ، وراح يعتب عليه ما انتهى إليه فنه من هبوط وسطحية ، ربما لاقتناع من انتقده بأن الجمهور ينبغى أن يرتقى إلى فهم الفن ، وإدراك مقاصد المبدع وليس العكس ، وكان ممن تولى توجيه سهام النقد للشاعر شاعر اللهو وصريع غوانى العصر، مسلم بن الوليد الذى راح يفتخر بصنعته الشعرية ، وحرصه على التنقيح فيها ، من خلال ما افتقده غيره من الشعراء من الروية والأناة ، ودقة الصنعة ، فراح يسخر من مستوى شعر أبى العتاهية ، وبدا شديدا السخرية والتندر به ، حين قال له : والله لو أردت أن أقول مثل : لبيك لاشريك لك ، لبيك إن الملك لك ، لبيك إن الحمد لك ، لقلت فى اليوم الواحد عشرة آلاف بيت ، ولكنى أقول :

موفٍ على مُهَجٍ فى يوم ذى رهج ‏ ‏ ‏ كـأنه أجل يسـعى إلى أمل (٤)

وهى مؤاخذة فنية فقدت رصيدها من الاتزان وعدالة النظرة ، ذلك أن مسلما ،

---

(٣) يراجع فى دراسة هذا الاتجاه كتاب العصر العباسى الأول للدكتور شوقى ضيف وكتاب تاريخ الشعر فى العصر العباسى للدكتور يوسف خليف .

(٤) يراجع فى موضعه من هذا الدراسة .

بحكم موقفه المدحى أمام شخص الخليفة وحاشية بلاطه وكبار نقاد عصره وجد نفسه محاصراً بكثير من العيون الناقدة ، تلك التى لاتترك له هفوة صغيرة كانت أو كبيرة فى مستوى صياغة فنه إلا آخذته عليها ، ومن هنا كانت رؤيته ، وكان حرصه ودقته، بالإضافة إلى طبيعة ثقافته الفنية الأصلية التى نصبّبت منه زعيماً لمدرسة البديع العباسية فى أولى خطاها ، ولكن أبا العتاهية لم يبد محكوماً بمثل هذا الحصار ، فقد فتحت أمامه قاعدة جمهور لتضم الجيل كله ، فهو يتوجه بشعره إلى شباب العصر وشيوخه ونسائه ، طالباً منهم جميعاً أن يحسنوا الاستماع إلى حكمه ومواعظه ، قبل أن تقحم عليهم المنية عالمهم ، ولعل الرغبة الخالصة فى توجيه الناس ، وإسداء النصح لهم قد تطلب وصول الصوت على ذلك النحو من البساطة والوضوح ، وهو ما اتسم به مسلك أبى العتاهية فى معظم شعره .

فالقضية لاترد إلى ضعف فى امتلاك الأداة ، أو التحكم فى ناصيتها لدى أى من الشاعرين ، بقدر ماترد أساساً إلى طبيعة الفهم النقدى لوظيفة الشعر ، وموقف الشاعر من جمهوره ، ومدى اقتناعه بأى من تلك الوظائف المنوطة بقصيدته ، وفرق واضح بين الرغبة فى تدبيج قصيدة لتقدم إلى ممدوح تنشد بين يديه ، وبين أخرى تكتفى برصد الحقائق انطلاقاً من الرغبة فى نشرها بين العامة من كل طبقات المجتمع .

من هنا كان الوضوح محوراً لفن الشعر عند أبى العتاهية ، وهو محور بدا رهناً بمجموعة العظات الدينية التى غص بها شعره ، ووظفها فى خدمة قضايا الأخلاق ، ونشر الحكم والنصائح ، إنقاذاً للبشرية من سيادة تيارات الهدم التى تجسدت فى المجون والعربدة والتهتك ، وماصحبها من تعرض للدين بالشك فى مقوماته ، أو التشكيك فيها .

وهكذا ارتدى أبو العتاهية ثوب الشاعر الزاهد فى كل شئ ، فاختفى من أمام عينيه بريق الحياة وفتنتها ، وبدا زهده قريناً لجهاده فى سبيل تأكيد مبادئه من خلال سلوك عملى فى حياته بدا أخطر مافيه متمثلاً فى جهاد النفس بكل أهوائها وميولها المتطرفة التى تبدو أشد انجذاباً إلى عالم الرذيلة ، ولذلك تقدم الشاعر مسلحاً بأدواته من التقوى والورع ، فعكف على العبادة ، وأكدها بدعوته المتكررة إلى نشر الفضيلة ، أما الجهاد الآخر الذى يرتبط بالتقشف والعزف عن المال فكان موقفه منه شديد الوضوح والبساطة ، وكذلك كانت أداته فيه ، حيث راح يرجئه إلى الآخرة ، ويعلقه بقضية المصير التى أدار حولها كماً هائلاً من شعره ، وبدأ يطرح فكرة المصير من

منظور عقلى ودينى ، تجاوز من خلاله محسوسات الحياة المادية كما عاشها شعراء العصور الأولى قبل الإسلام ، فسجلت انشغال الشاعر بما يمكن أن يكون بعد الموت ، دون أن يجد جواباً شافياً ينقذه من حيرته وقلقه وغموض حياته .

وعلى هذا بدا متميزاً فى هذا تمايزه فى عصره ، وظهر اختلاف موقفه الغيبى عنه لدى شعراء العصور الأولى من ناحية ، وعنه لدى المتهتكين من شعراء عصره من ناحية أخرى ، ففى ذلك العصر ترامى إلى أسماع الشباب أكثر من صوت يدعو إلى المجون ، ومعه إنكار البعث والحساب ، ويعتبر المصير الدينى عند أولئك المجان مجرد حديث خرافة لايقنعه بمشاهد القيامة منه إلا مشاهده فى عالم المادة المحسوسة لديه ، فإذا أبو نواس لايريد أن يقتنع إلا من خلال تجربة واقعية ، يحكيها له من عاش فى الجنة أو النار ، على حد تصويره الساذج المتعنت فى قوله المشهور :

مـــا جـــاءنا أحـــد يُخـــبِّـــر أنه   فى جنة مُـذْ مـات أو فى نار (٥)

وهو مابدا فيه الشاعر وقد استغرقته منطقة الصراحة والتحلل ، والمجاهرة بالمعصية ، على عكس أسلافه ممن احتوتهم الحيرة إزاء الحس الغيبى الذى سيطر على أذهانهم ، فلم يجدوا بدا من تصوير قضية الموت ، ومشهد الدفن فى القبور ، لتصبح مشاهد ذلك الدفن نهاية المطاف ، على نحو ماصنع حاتم الطائى حين راح يؤاخذ الرفاق على جحودهم له ، على ماكان يربطه بهم من أواصر المحبة ، ليأتى الموت ، فيتركوه وينصرفوا نفوراً منه ومن الموت :

إذا أنا دلانى الذين أحـــبـــهم   لملحودة زلج جوانبها غُـبْـرُ

وراحوا عجالا ينفضون أكفَّهمُ   يقولون قد دمَّى أناملنا الحَفْرُ (٦)

أو ما نجده عند طرفة بن العبد من ترقبه الدائم للموت حتى رآه قائماً من خلفه، أو ماثلاً أمامه ممسكاً بحبل الحياة ، يرخيه له أو يشده وقتما شاء ، ليظل الإنسان رهينة واهية متهاوية أمام صولته وعنفوانه :

لعمرُك إن الموت ما أخطأ الفتى   لكالطِّوَل المُرْخىَ وثنياه باليد (٧)

أو ماسبق أن سجله زهير من عجز قدرات البشر عن الهروب من الموت مهما تعددت وسائلهم إلى محاولة الفرار :

---

(٥) ديوان أبى نواس ٢٥٢ .

(٦) ديوان حاتم الطائى ، الروائع من الشعر العربى .

(٧) معلقة طرفة بن العبد (ديوانه) وشرح المعلقات .

ومن يَخْشَ أسباب المنية يَلْقَها وإن رامَ أسباب السمَاء بسُلّم (٨)

وعلى هذا النحو تعددت صور الحوار من لدن شعراء الجاهلية حول مخاوفهم من الموت ، لأنهم رأوا فيه الصورة النهائية التي يلمسونها ويحسونها في حياتهم ، وقد عجزت عن تجاوزها عقولهم ، حتى جاءهم الإسلام بفكرة البعث والحساب بعد مرحلة الدفن التي يرونها رأى العين «ثم إنكم بعد ذلك لميتون ، ثم إنكم يوم القيامة تبعثون» (٩) وهي فكرة تبناها كثير من شعراء المسلمين ، ولم تكن تنتظر أبا العتاهية ليكون أو داعية لها ، ولكنها انتظرته ليكون أكثر من تحدث عنها ، وأفاض في تصويرها في عصره كرؤية كاملة ، تدور حولها لحظات التأمل في حياته كلها ، فراح يسرف في تصوير فكرة الموت ، وقضايا المصير ، مما حاول بحثه في كل شئ يراه في عالمه ، فطبقها على كل المحسوسات التي رآها ، ومن خلال كل المخلوقات من حوله ، الأمر الذي أدى إلى خروج الفكرة في شعره غاية في القتامة التي عكست بدورها قتامة حياته ، وفيها استمد أفكاره الدينية من مصادرها الإسلامية الأولى من القرآن الكريم ، والحديث الشريف ، ومواقف مختلفة للصحابة ، وخطب وعاظ عصره، ولكنه أسرف على نفسه في عرض جوانب الكآبة في الحياة إلى مدى بعيد نسي فيه نصيبه من الدنيا أو كاد ينساه .

على أن أبا العتاهية لم ينشأ فجأة شاعراً للزهد يتخصص فيه ، ويتبنى قضاياه ، بل كان هذا الزهد – على المستوى الاجتماعي – رد فعل لتيارات المجون ، وموجات اللهو العالية المتدفقة التي عرفت سبيلها إلى حياة بني العباس ، وربما وجدنا نظيراً لذلك على المستوى الفردي للشاعر من واقع حياته الخاصة ، حين ينشأ في ظروف سياسية مضطربة اضطراب الواقع العباسي ذاته منذ بداية الانقلاب السياسي ، والإطاحة بدولة وإقامة أخرى ، وهو اضطراب اجتماعي يوازيه على المستوى العاطفي فشل أبي العتاهية في أكثر من تجربة مع أكثر من فتاة ، كان من بينهن فتاته النائحة «عتبة» التي أسهمت في زيادة اكتئابه وسخطه على الحياة ، وانصرافه عن تيار اللهو الذي انغمس فيه فترة من حياته إلى تيار المدح الذي سلكه كثير من شعراء العربية ، فحاول أن يثبت جدارته بالانتماء إلى صفوفهم ، حتى أصبح قريباً من البلاط ، حيث حاول القيام بدور الدعاية للخلفاء والدولة الجديدة ، ولكنها بدت دعاية مصحوبة بكثير من المخاوف ، ومزيد من الحرص والحذر (١٠) ، صحيح أنه أصبح

(٨) معلقة زهير (شرح المعلقات) وديوانه .

(٩) سورة «المؤمنون» ١٥ ، ١٦ .

(١٠) تراجع سيرته وأخباره في كتاب «أبو العتاهية» للدكتور محمد محمود الدش .

شاعر البلاط الرسمى للخليفة المهدى والهادى والرشيد ، ولكن شدة حرصه نأت به عن الخوض فى الفتن والاضطرابات السياسية التى شهدها العصر ، فآثر السلامة ورضى من الغنيمة بالإياب ، وكان من الممكن له أن يجعل من شعره شاهد إثبات على عصره بأن ينظم حول الفتن التى دارت بين الأمين والمأمون ، وانتهت بقتل الأمين على أيدى أخوال المأمون من فرس خراسان ، وتقديمهم لأخيه كإشارة بدء لتولى الخلافة ، وهو موقف بدا من الثراء بمكان ، وكان من الممكن لأبى العتاهية أن يحسن استغلاله وتوثيقه تاريخياً ولكنه لم يشأ ، بل آثر أن يتجه إلى مجاهدة نفسه بعيداً عن ضجيج حياة البلاط وصخبها ، وبدا فى تلك المجاهدة الروحية الطويلة مرحباً بالانصراف عن كل متع الدنيا ، ووقف من عالمه عند عزلة فرضها على نفسه ليغرق من خلالها فى بحار عميقة من التأمل فى قضايا الغيب ، وفكرة المصير ، ومتاعب الحياة فى كل مراحلها ، وعندئذ أصبح أبو العتاهية من أكبر شعراء الزهد وأكثرهم قدرة على الانتشار والتأثير من خلال فنه ، الأمر الذى يمكن أن ينفى شبهة الاتهام التى وجهت إليه سهامها بأنه زهد زهداً مانوياً لا إسلامياً .

على أن الدولة العباسية لم تأخذ موقفاً سلبياً إزاء أصحاب ذلك الزهد المانوى ، إذ وقفت لهم بالمرصاد ، وحاولت إيقاف حركة المد فى نشر تعاليم المانوية التى استهدفت الترغيب المطلق فى الانصراف عن نعم الدنيا وطيباتها ، وحمل لواءه من شعراء العصر صالح بن عبدالقدوس الذى نظم فيه كثيراً من شعره أخذت منه الدولة موقفاً عدائياً لبعده عن روح الإسلام ، ومجافاته لسلوك المسلمين الذين لايعرفون دينهم رهبنة ولاحرماناً من طيبات ما أحل الله لهم .

فمن الحقائق التى طرحها شعر أبى العتاهية فى الزهد إشارته إلى مصادر ذلك الزهد ، حيث بدا فيه مسلماً بعيداً عن دوافع المانويين ، ممن استهدفوا استعادة مذهبهم القديم ، وتحويله إلى دين تمدوا لو استطاع أن يقف فى موازاة الدين الإسلامى حتى يناهضه ، كما أنه لم يكن زاهداً على النهج المسيحى ، لأنه لم يدع إلى تعذيب الجسد، أو الرهبنة ، ولم يقم على أساس من فكرة الخطيئة التى تبناها الرهبان (١١) .

وعلى هذا بدا زهد أبى العتاهية إسلامية يقوم على أساس من التقشف والدعوة إلى التقوى والورع ، لم يدع من خلاله إلى رفض الزواج ، حيث لارهبنة فى الدين الإسلامى ، ولم يوجد من شعره مايدعو إلى القهر الجسدى ، إيماناً منه بدستور

---

(١١) تراجع تفاصيل معالجة هذه القضية عند الدكتور طه حسين فى حديث الأربعاء والدكتور يوسف خليف فى حياة الشعر فى الكوفة ، والدكتور شوقى ضيف فى العصر العباسى الأول .

الإسلام ومبادئه التى لاتحرم طيبات الله سبحانه على عباده «وكلوا من طيبات مارزقناكم» بل سار على نهج مادعا إليه رسول الله ﷺ «إن لبدنك عليك حقا» ، فهو زهد أساسه – كما يبدو من شعره – ذلك الحرص الدائب على تذكر الآخرة والخوف من يوم الحساب ، وعدم نسيان المصير ، وكثرة التفكر فيما وراء الموت ، على نحو سلوكى مستمر «اعمل لدنياك كأنك تعيش أبدا ، واعمل لآخرتك كأنك تموت غدا» ، وهكذا غدت فكرة الموت مصدراً من مصادر أرق الشاعر وقلقه من زحام زخرف حياته ، وهو قلق انتهى به إلى الرضى الكامل والاستسلام التام ، وإعداد العدة قبل مواجهة المصير المحتوم .

ولعل أهم ماتركه أبو العتاهية فى عالم الشعر العباسى أنه أدخل موضوع الزهد واحداً من موضوعات الشعر الكبرى فى ذلك العصر ، وهو موضوع يختلف عما تراءى لغيره من الشعراء حول ذم الدنيا ، والضيق بها ، وبمتعها والخوف من الاغترار بها ، إذ تحول إلى موضوع فنى له أصوله ومقوماته ، وله أيضاً وظيفته التعليمية الوعظية كما أرادها له الشاعر ، مما جعل له وزناً جديداً ، وقيمة متميزة فى العصر العباسى ، ومع حوار أبى العتاهية قد تزيد الصورة تأكيداً ووضوحاً على نحو من قوله فى إطار زهده ووعظه :

المنايا تجوس كل البلاد ... والمنايا تبيد كل العباد
لتنالن من قرون أراما ... مثل مانلن من ثمود وعاد
هُنَّ أفنَيْنَ مَنْ مضى من نزار ... هُنَّ أفنَيْنَ مَنْ مضى من إياد
هل تذكرت من خلا من بنى الأصفر أهل القباب والأطواد
هل تذكرت من خلا من بنى ساسان أرباب فارس والسواد
أين داود أين ابن سليمان المنيع الأعراض والأجناد ؟
راكب الريح قاهر الجن والإنس بسلطانه مذل الأعادى
أين نمرود وابنه أين قارون أين هامان أين ذو الأوتاد ؟
أى يوم يوم السباق وإذا أنت تنادى فما يجيب المنادى
أى يوم يوم الفراق وإذا نفسك ترقى عن الحشا والفؤاد
أى يوم يوم الفراق وإذ أنت من النزع فى أشد الجهاد
أى يوم يوم الصراخ إذ يلطمن حر الوجوه والأسساد

أى يوم نسـيت يوم التـلاقى أى يوم نسـيت يوم المعـاد
أى يوم يوم الوقـوف إلى الله ويوم الحسـاب والإشـهـاد
أى يوم يوم الخـلاص من النار وهول العـذاب والأصـفـاد
كم وكم فى القـبـور من أهل ملك كم وكم فى القـبـور من قـواد
كم وكم فى القـبـور من أهل دنيـاكم وكم فى القـبـور من زهاد
لو بذلت النصح الصحيح لنفسى همت أخرى الزمان فى كل واد (١٢)

وعلى هذا النحو وأشباهه يبدو الشاعر شديد الحرص على ألا يتجاوز مجموعة من الألفاظ السهلة المتداولة على ألسنة جمهور عصره ، لأنه أشد مايكون حرصاً على إفهام الجمهور ، فهو بالنسبة له ليس مجرد شاعر مبدع يعمل طاقاته الفنية ويصور ، ولكن أداته التقريرية بدت قريبة من أداة الخطيب الواعظ الذى يتحول إلى مصلح دينى ، أو دعية اجتماعى ، يستهدف فى الناس إثارة أشجانهم وآلامهم ، من خلال تذكيرهم بفكرة المصير التى أوقف عليها الكثير من شعره .

وكأن أبا العتاهية قد أخذ على نفسه ألا يمضى ، أو يترك فكرة المصير تلك إلا أن يشبع بها فنه ، حتى يستقطب كل جزئياتها ، ويقف عند معظم تفصيلاتها ، ويستنفذ فيها كل تقاريره ليزيدها توكيداً ورسوخاً لدى جمهوره ، وكأنه بذلك يفعل أمرين : فهو أولاً يخرج مابداخله ويفرغ تجاربه الحزينة فى أبيات شعره التى تنضح بالرهبة والقتامة والمخاوف ، وثانياً : أنه يستطيع أن يوصل مايقتنع به إلى الناس من دعوته إياهم إلى الإنصراف عن الدنيا وزينتها وزخرفها ، إلى العبادات والاستعداد لمواجهة الموت والمصير ، ومشهد الحساب .

وعلى هذا بدا من الطبيعى أن تشيع اللهجة الخطابية فى شعره ، وقد فرضت نفسها على كل الأبيات تقريباً ، فمن خلالها أدار الشاعر حواره ، وحاول الإقناع بها ، وهى خطابية تستمد كل المواقف من مصدر واحد هو الدين الإسلامى ، أو القصص القرآنى الذى يحكى تاريخ الأمم البائدة التى تصبح مضرب الأمثال ، وموضع الاعتبار ، فما صنعه أبو العتاهية انتهى به إلى الإكثار من التذكير بالمصير من خلال ما استعان به من قصص وحوار حول امبراطوريات زالت إلى الأبد ، على عظمتها أو حقارتها ، فالكل أمام الموت سواء ، ومعه يتهاوى السلطان ، ويتصاغر الأفراد ، وتنهار الأمم والممالك وتسقط الإمبراطوريات .

---

(١٢) ديوان أبى العتاهية ٧٥-٧٧ .

فشواهد التاريخ تصبح محور اللوحة التقريرية الأولى التى اعتمد فيها على رصد أسماء تلك الأمم البائدة ، على اختلاف طبائعها ، وشواهد الغيب المستلهمة من الدين الإسلامى تصبح المحور الآخر الذى يدير حوله اللوحة الثانية ، وهى تقريرية أيضاً راح فيها يستعرض فى تدرج منطقى مشاهد الموت إلى القبر ، إلى الحساب ، إلى البعث والنشور ، إلى الجنة والنار ، ليصرح فى النهاية بأنه إنما ينصح نفسه قبل الآخرين ، وكأنه يدعو إلى سيادة فلسفته وفكره حول قضية المصير .

وعلى مستوى الحس الاجتماعى والدينى فى مجتمع العصر العباسى الأول يبدو أبو العتاهية صورة ناضجة من صور الفكر الدينى فى أبسط صورة له من صور الزهد أمم تيارات الزندقة واللهو المجون ، تلك التى زجت بشباب العصر ، فحادوا عن الدين، واندفع منهم فريق إلى المجاهرة بالمعصية ، وإعلان الرذيلة ، والمفاخرة بالتمرد على القيم الدينية والشك فيها ، فبدا بذلك مع غيره من شعراء نفس الاتجاه كرابعة العدوية أو الحسن البصرى صاحب دور بارز فى نشر تلك الخطب التى استهدفت تذكير شباب المجتمع العباسى بغرور الدنيا ، لتصدمه بحقائق الموت ، والبعث ، والمصير وسط ذلك الخضم من لهو الحياة وترفها ، مما أنس الناس كل شئ إلا زخرف الدنيا وزينتها .

ولكن أبا العتاهية – على المستوى الفنى – ظل مكتفياً من معظم فنه بما اعتمد عليه من رصد مجموعة الحقائق المؤكدة للقضايا التى طرحها ، وفيها استغل المصادر التاريخية والدينية ليرصد كل مايتعلق بقضية المصير والموت ، ليطرحها بهذا الشكل التقريرى البسيط الواضح ، بعيداً كل البعد عن الشعر كفن تصويرى ، يستهدف الصياغة الجمالية بما فيها من كد ذهنى ، ينبغى التعرف عليه من خلال التحليل الفنى لتلك الصياغة ، تبين أسرار الجمال فيها ، وحتى فى معالجة المحتوى لم تأت الفلسفة ناضجة تماماً لدى أبى العتاهية ، بل راح يطرحها بذلك الشكل المحسوس الذى يبدو قريباً من جمهوره ، وأكثر قدرة على أداء الوظيفة الإصلاحية التى أخذها على عاتقه على نحو مايبدو فى قوله :

(١) أتدرى أى ذُل فى السُّؤال ... وفى بذْل الوُجُوه إِلَى الرِّجَال ؟
(٢) يعزُّ عَلَى التَّنزُّه منْ وعَاهَ ... ويَستغْنى العَفِيفُ بغَير مَال
(٣) إذا كَانَ النّوالُ ببذْل وجْهى ... فَلا قُرِّبْتُ مِنْ ذَاكَ النّوال

(١) الذل : الهوان والضعة . بذل الوجوه : إراقة مائها .
(٢) يعز : أى يصير عزيزاً شريفاً . (٣) التنزه : التباعد عما يشين . يستغنى : يصير غنياً.

(٤) معاذَ الله من خُلُق دَنيٍّ ... يكون الفَضْل فيه علَى لا لى
(٥) تَوقَّ يداً تكُنُ عليكَ فضلاً ... فَصانعُها إليْكَ علَيْكَ عالِ
(٦) يَدٌ تعلُو يَداً بجَميل فعْلٍ ... كَمَا علَت اليَمينُ على الشمال
(٧) وُجوهُ العيش منْ سعةٍ وضيقٍ ... وحسْبُك والتَّوسُّع فى الحلال
(٨) أتُنكر أن تكَون أخَا نعيمٍ ... وأنت تصيفُ فى فَئْ الظِّلال ؟
(٩) وأنتَ ترُم قُوتكَ فى عفافٍ ... وريا إنْ ظَمئْتَ منَ الزلالِ ؟
(١٠) متَى تُمسى وتُصْبِحُ مُسْتريحا ... وأنْتَ الدَّهْرَ لاترْضى بحالِ ؟
(١١) تُكابدُ جمعَ شئٍ بعد شئٍ ... وتَبْغى أنْ تَكُونَ رَخىَّ بَال
(١٢) وقَدْ يَجْرى قليلُ المال مَجْرَى ... كثير المَالِ فى سَدِّ الخلاَلِ
(١٣) إذا كانَ القَليلُ يَسُدُّ فَقْرى ... ولَمْ أجِدِ الكثيرَ فَلاَ أُبَالى
(١٤) هِى الدُّنْيَا رأيت الحُبَّ فِيها ... عَواقبُهُ التفرُّقُ عَنْ تَقَال

ولم يقف أبو العتاهية عند فلسفة الأشياء كما يراها ، بل راح يتصدى لتيار المجون والزندقة ، على نحو ما أصدره من توجيه لشارب الخمر فى قوله :

فدع شربها إذا أصبح الرأس مشرقا ... محاذرة أن يصبح القلب مظلما
ولاتريـنك السن والـله والنـهى ... على الشيب والإسلام واللوم مقدما

---

(٤) دنى : دنئ ، وهو الخسيس .
(٥) توق : احترس . (٦) اليد : النعمة . صانعها : المتفضل بها .
(٧) وجوه العيش : سبله وضروبه . حسبك : يكفيك .
(٨) أخو النعيم : صاحبه والمتمتع به ، تقضى الصيف ، فئ الظلال : الفئ كل ماكانت عليه الشمس فنزلت عنه ، والمراد به الظل المستقر .
(٩) تروم : تطلب وتريد . القوت : الرزق . الرى : مايطفئ الظمأ . الزلال : الماء البارد العذب الصافى المستساغ .
(١١) تكابد : تعانى . رخى البال : واسع العيش مطمئن النفس .
(١٢) يجزى : يقوم عوض الشئ وينوب عنه . الخلال : جمع خلة وهى الخصاصة أو الحاجة والفقر.
(١٣) لا أبالى : لا أهتم .
(١٤) التقالى : التباغض والكراهية .

(٢) مفارقات الموقف الأخلاقى والقيمى بين الفريقين

رأينا فى شعوبية بشار وأبى نواس ما انتهى بكليهما إلى التمرد على فكرة العروبة والتيار الإسلامى بكل قيمه وتكاليفه ، وتوج صحاب ذلك التيار موقفهم برفض معلن وصريح لكثير من المثل الأخلاقية ، من خلال محاولات دائبة لنشر مذاهب ونظريات اجتماعية ، تتناقض فى جوهرها مع طابع الحياة فى المجتمع الإسلامى .

والذى لايخفى عند الشاعرين كليهما أن الموقف يرتد - أول مايرتد - إلى كثافة الحقد الدفين والكراهية البغيضة التى كمنت فى نفسيهما ضد فكرة العروبة الت ياجتاحت حكم الأكاسرة ، فحطمت إمبراطوريتهم العريقة ، وسلبتهم سلطانهم وطغيانهم ، حين فتحها باسم الإسلام ، ومن هنا كان سخط تلك الفئة من الشعراء على الدين الإسلام ، ومنذئذ تعددت محاولاتهم لمهاجمة الدين ، وإعلان التحلل من عباداته وتكاليفه ، والمجاهرة بارتكاب المعصية .

ويبدو أن طبيعة الحياة الاجتماعية فى العصر قد أسهمت فى دفع عجلة تلك التيارات المتطرفة ، وساعدت على انتشار موجة التمرد على عروبة الحاكم ودينه ، ذلك أن مجتمع العصر قد غص بكم هائل من الجوارى اللائى انتشرن ، فملأن دور الغناء ، وكان لهن شديد الأثر فى ارتفاع سلم اللهو ، ودرجات المجون إلى أقصى صورها ، حتى بلغت قمة خطرها حين تحولت إلى خروج صريح على الدين ، وصل أحياناً إلى درجة من الإنكار والمجاهرة بالمعصية ، والترى فى شكوك مطلقة تستهدف صرف الشباب عن الدين ، وتشجيعهم على الاندفاع معهم فى ظلمات بحرهم اللجى الذى يضلون فيه بمنأى عن جوهر العقيدة .

وحتى تكتمل أمامنا صورة زندقة العصر يحسن أن نتبين الإرهاصات المبكرة التى مهّدت لها ، ومثلت جذورها الأولى ، صحيح أنها برزت كثمرة شرعية لظروف كثيرة تكاتفت ، وشجعت عليها ، وهيأت لها مناخاً طيباً عند العباسيين ، ولكن حقائق التاريخ تكمن خلفها ، لتثبت أن لها أصولاً وملامح ، أسهمت الحياة الجديدة فى تطويرها وإنمائها ، حتى غدت اتجاهاً بارزاً يكاد يرتفع ليناهض بقية الاتجاهات ، وينشر بينها الكثير من ظلاله الكئيبة القاتمة .

فموجة الزندقة - إذن - صدرت قوية بحكم انتمائها إلى تلك الأصول القديمة

من ناحية ، وبحكم ماغذاها به العصر من ناحية أخرى ، ولكن يظل الجديد فيها رهناً بتلك المجاهرة ، وذلك التصريح والتبجح ، ورفع لواء المعصية ، وإعلان شعار التمرد، وإشهار راية الرفض للدين الإسلامى كعقيدة وسلوك حياة ، دون أدنى مبالاة بنتيجة ما يقومون به ، على الرغم مم يرويه التاريخ من نماذج حدثت لأسلافهم فى عصور سابقة ، على نحو مايروى عن أبى محجن الثقفى ، وكيف أصر على شرب الخمر بعد التحريم القطعى لها ، فراح يسعى وراء اللذة دون مبالاة حتى امتزجت بها نفسه تماماً حين قال :

ألا سقِّنى ياصاح خمرا فإننى — بما أنزل الرحمن فى الخمر عالم
وجُدْ لى بها صرفا لأزداد مأثما — ففى شربها صرفا تتم المآثم
هى النار إلا أننى نلت لذة — وقضَّيت أوطارى وإن لام لائم

ولكن أبا محجن لم يكن لينجو من مؤخذة ولى الأمر المسلم وعقابه على فعلته الشنعاء ومجاهرته بها ، فقد حبسه سعد بن أبى وقاص ، وحين سئل : فى أى شئ حبست ؟ قال : والله ما حبسنى بحرام أكلته ولاشربته ، ولكننى صاحب شراب فى الجاهلية ، فأنا امرؤ شاعر ، يدب الشعر على لسانى ، فأصف القهوة ، وتداخلنى أريحية ، فألتذ بمدحى إياها فلذلك حبست لأنى قلت :

إذا متُّ فادفنِّى إلى أصل كرمة — تروِّى عظامى بعد موتى عروقها
ولاتدفننىَّ بالفلاة فإننى — أخاف إذا مامتُّ أن لا أذوقها
أباكرها عند الشروق وتارةً — يعاجلُنى بعد العَشىِّ غَبُوقُها

صحيح أن حديث أبى محجن قد تضمن التصريح بشربه الخمر ، ولكنه لم يكن ليجرؤ على تجاوز هذا المستوى ، فلم يتطرق إلى التشكيك فى أصول العقيدة أو العبادات ، ولم يجاهر بذلك ، بل اكتفى من لهوه ومجونه وعربدته بتلك الوصية الماجنة التى صاغها لرفيقه حتى يدفنه بجوار خمارة ، ولعلها الوصية التى بدأ أبونواس شديد الإعجاب بها ، حتى أعاد صياغتها من خلال صاحبيه قائلاً :

خليلَّى بالله لاتحفرا — لى القبر إلا بقُطْرُبُل
خلال المعاصرين بين الكرو — م ولاتدنيانى من السنبل
لعلى أسمع فى حفرتى — - إذا عُصرت - ضجة الأرجل (١)

(١) أخان الحان ٤١٨ .

وبدا موقفه من قضية الحلال موقفه من قضية الحلال والحرام فى موقفه الخمرى أمام عين أبى نواس حين رأى فيها داءه ودواءه معاً :

دع عنك لومى فإن اللوم إغراءُ ... وداونى بالتى كانت هى الداءُ (٢)

كما رأى متعته التى أنسته الفصل فى الحلال من الحرام :

فـخـذها إن أردت لذيذ عـيش ... ولاتعـــدل خليلى بالمدام

فإن قالوا : حرام ، قل : حرام ... ولكن اللذاذة فى الحـــرام (٣)

ولكن تلك المجاهرة ازدادت قبحاً حين ارتفعت موجتها فآلت إلى درجة عالية من درجات التشكيك فى تكاليف الدين وأصوله العقائدية وعباداته ، فلم يحل لهم شراب الخمر – على سبيل التحدى للدين – إلا فى وقت الصلاة ، وكأن الشاعر لايتورع عن إعلان ذلك التحدى السافر لما نزل به الذكر الحكيم على قوله تعالى «لاتقربوا الصلاة وأنتم سكارى حتى تعلموا ماتقولون» .

فإذا بأبى نواس يرفع عقيرته مع ندمائه بقوله مفتخراً بنفسه على مستوى الزعامة بينهم ، وبهم على مستوى الاتساق معه فى فلسفته وانقيادهم معه للذة :

إذا مـادنا وقت الصـلاة رأيتـهم ... يحثُّونها حتى تفوتهم سكرا (٤)

أو يعلن إقدامه على المعصية مع سبق الإصرار والعمد قائلاً لأحمد بن أبى صالح :

يا أحـمــد المرتجى فى كل نائبــة ... قم صاحبى نعص جبّار السماوات (٥)

ويتكرر السند التاريخى من وراء استهتار أبى نواس وأقرانه من مجان العصر الذين انحرفوا عن قيم الدين ، فكان الأقيشر الأسدى من قبله يدعو إلى انتظار العفو من الله مع تقديم المعصية والمجاهرة بالرذيلة بلا حياء على نحو مما ورد فى قوله على سبيل الاستخفاف :

إذا صليت خـمـســاً كل يوم ... فـإن الله يغـفـر لى فـسـوقى

ولم أشـرك برب الناس شـيـئـاً ... فقد أمسكت بالحبل الوثيق (٦)

وكأنه يفتح الباب أمام أبى نواس لمزيد من التبجح وقبح القول :

---

(٢) ديوان أبى نواس ٧ . (٣) ديوان أبى نواس ٥٧٥ .
(٤) ديوانه ٢٥٢ . (٥) ديوانه ٢٤٢ .
(٦) نفس المصدر .

ترى عندنا مــا يُسْــخط الله كله ... سوى الشرك بالرحمن رب المشاعر (٧)

أو فى قوله منكراً البعث والحساب على نفس الدرجة من القبح والسفاهة :

مــا جــاءنا أحــد يخــبــر أنه ... فى جنة مــذ مــات أو فى نار

وعلى نحو ماعرضه بشار مشككاً فى خلق آدم ، ومعرضاً بموقفه فى بداية الخليقة وموجهاً هجاءه إلى المسلمين جميعاً :

إبليس أفـــضل من أبيكم آدم ... فـتنبـهـوا يامـعـشـر الفـجـار

النـار عنـصــــره وآدم طينـه ... والطين لايســمـو سـمـوّ النار (٨)

فلم تكد القضية تنتهى بهذا الشكل عند مجرد الحديث عن العقاب ، أو بداية الخلق فى قضية آدم – عليه السلام – بل تتجاوز ذلك كله إلى محاولة جادة وواعية لهدم أركان الدين الإسلامى من خلال محاولات متعددة لإحياء مذاهب فارسية قديمة، حاول الشعراء رفع شأنها لترقى إلى درجة الديانات ، لعلها تسهم فى إنجاح محاولات التحدى الذى أكثروا منها .

وعودة مع التاريخ إلى نهاية القرن الأول الهجرى ومع أفول خلافة عمر بن العزيز تأخذ موجة من اللهو والمجون فى الانتشار بلا حدود ولاحرج ويظهر الوليد ابن يزيد ماجن خلافة بنى أمية ، وتزداد شهرته بعبثه ومجونه ، ويذاع صيته من خلال خمرياته وعربدته ، ومع هذا كله فما زال السلطان الإسلامى سائداً فى المجتمع ، وضابطاً لهذه الاتجاهات على عكس ما آل إليه أمرها لدى الموالى ، فلم تعرف لنفسها قيوداً ولاضوابط تحكمها ، أو تكبح جماحها ، ولعل موالى عصر بنى العباس قد أرادوا بأصواتهم العالية أن يضربوا فكرة الإسلام إن استطاعوا ، وهو ماحاولوه على المستوى الشعوبى ، من ضرب فكرة العروبة ، والانتقام لأنفسهم من أصحابها ، ألم يكن الدين الإسلامى هو وسيل العرب لإذلال تلك الإمبراطوريات العريقة التى خضعت لحكمهم وانتهى مجدها وبلى تاريخها :

على هذا الأساس بدت الأرصدة التاريخية للزندقة تكثر ، لتظهر منها صور عديدة ومختلفة ، إذ كان من الشعراء من حرص على رعاية حرمة الدين حرجاً ووجلاً ، فتعاطى ما تعاطاه من خمر وعربدة مستتراً على نحو ما رواه أبو الفرج عن أبى محجن من قوله «كنت أشربها إذا كان الحد يقام على فأتطهر منها» (٩) .

(٧) نفس المصدر .

(٨) نفس المصدر . (٩) الأغانى ٢١-١٤١ .

وربما وقع الشاعر الماجن ضحية صراع عميق فى نفسه بين سلوك اللهو ، وبين لحظات ندم يرجو فيها توبة الله تعالى ، على نحو مايروى من قول أبى محجن أيضاً حين أتى به سعد بن أبى وقاص شارباً فتهدده فقال : لست تاركها إلا لله عز وجل ، فأما لقولك فلا (١٠) .

ومع هذه المكابرة من قبل الشعراء بدا بعضهم شديد الخبث فى تبرير موقفه ، والنفاذ إلى تصوير مسلكه ، أو محاولة تبريره ، على نحو مايروى أيضاً من أن عمر رضى الله عنه أتى بجماعة فيهم أبو محجن وقد شربوا الخمر ، فقال : أشربتم الخمر بعد أن حرمها الله ورسوله ؟ قالوا : ما حرمها الله ولارسوله ، إن الله تعالى يقول : «ليس على الذين آمنوا وعملوا الصالحات جناح فيما طعموا» (١١) أن يستحلوا الميتة والدم ولحم الخنزير . فسكتوا . فقال عمر لعلى : ماترى فيهم ؟ فقلا : أرى إن كانوا شربوها مستحلين لها أن يقتلوا ، وإن كانوا شربوها وهم يؤمنون أنها حرام أن يحدوا ، فسألهم فقالوا : والله ماشككنا فى أنها حرام ، ولكنا قدرنا أن لنا نجاة فيما قلنا ، فجعل يحدهم رجلا رجلا ، وهم يخرجون حتى انتهى إلى أبى محجن فلما جلده أنشأ يقول :

ألم تر أن الدهر يعـثـر بالفـتى	ولايستطيع المرء صرف المقـادر
صبرت فلم أجزع ولم أك كائعا (١٢)	لحادث دهر فى الحكومة جـائر
وإنى لذو صبر وقـد مات إخـوتى	ولست عن الصهباء يوماً بصابر
رماها أميـر المؤمنين بحتـفـهـا	فخلانها يبكون حول المعاصر

فلما سمع قوله : ولست عن الصهباء يوماً بصابر ، قال : قد أبديت مافى نفسك ، ولأزيدنك لإصرارك على شرب الخمر ، فقال علىٌ : ما ذلك لك ، ومايجوز أن تعاقب رجلا قال : لأفعلن ولم يفعل ، وقد قال الله فى الشعراء «والشعراء يتبعهم الغاوون ، ألم تر أنهم فى كل واد يهيمون ، وأنهم يقولون مالا يفعلون» (١٣) .

وحين نسوق الرواية بكل تفاصيلها ، فذلك لأهميتها فى كشف موقف خلفاء المسلمين من الراشدين ، وحسن مراقبتهم لأدنى صور الإخلال بالقيم الدينية ، الأمر الذى قد نحتاج إلى مراجعته حين نعرض مواقف خلفاء بنى العباس إزاء بلوغ الموجة ذروتها فى عصرهم ، دون مراجعة تذكر أو عقاب يستحق التأمل .

ولم تتوان الزندقة عن كشف جوانب من وجهها القبيح أيضاً من خلال الكبت

---

(١٠) الأغانى . (١١) المائدة الآية ٩٢ .

(١٢) كاع : جبن . (١٣) سورة الشعراء ٢٢٤-٢٢٦ . الرواية الأغانى ٢١/١٤٢-١٤٣ .

الذى سيطر على أهلها فى عصر بنى أمية ، فبدا هجومهم على الدين انعكاساً حاداً وعنيفاً لما كتموه فى العصر السابق ، ولذا بدت صورهم الهجومية على العبادات والشعائر مجرد ردود فعل طائشة سيطرت عليها الرعونة والتمرد ، فبدت وكأنها مجرد معارضة للمواقف الدينية التى رسمها بعض الشعراء لتلك العبادات فى عصر بنى أمية، فحوار أبى نواس حول استهتاره الدينى ، واستخفافه بالعبادات ، يمكن أن يبرز فى موقف مضاد لما قاله الفرزدق من ذلك المنظور الإيجابى وهو يمدح الوليد بن عبدالملك :

فلمّـا للصـلاة دعـا المنادى ... نهضْتُ وكنت منها فى غرور
إذا اجتمعت عصايب كل حى ... من الآفاق مختلفى النجور
ملبـدة رؤوسـهم سـراعـاً ... إلى البيت المحرّم ذى الستور
رأينا فـوقـهم ولنا عليـهم ... صلاة الرافعين مع المغير
هو البيت الذى من كل وجه ... إليه وجوه أصحاب القبور
خيـار الله للإسـلام إنا ... إليك نشدُّ أنساع الصدور (١٤)

فشتان بين هذا الحوار وبين حديث أبى نواس عن «حانة الخمار» وماعرضه حولها من موقفه من العبادات المختلفة ، بل أصبح فى عصر بنى أمية ضمن سيادة التيار الإسلامى ذلك التعبير فى الهجاء بسلب الصفات الدينية والشعائر عن شخص المهجو وقومه ، على نحو ماردده جرير فى هجاء الفرزدق من اتهامه بضعف عقيدته، وانصرافه عن الشريعة :

ألا قـبح الله الفـرزدق كلمـا ... أهل مـصلٌ للصـلاة كـبـراً
فـلا يقـربن المروتَيْن ولا الصّـفـا ... ولامسجد الله الحرام المطهّرا
فإنك لو تعطى الفرزدق درهما ... على دين نصرانية لتنصرًا (١٥)

كما تصبح إقامة الشعائر موضع فخر جرير بنفسه وقومه ، ومحل سخريته من الأخطل وتغلب :

إن الذى حـرم المكارم تغلبـا ... جعل النبـوة والخلافـة فـينا
هل تملكون من المشاعر مشعرا ... أو تشهدون من الأذان أذينا (١٦)

---

(١٤) ديوان الفرزدق ١-٢٨٣ . (١٥) ديوان جرير ٤٨١/١ .
(١٦) نفسه ٣٨٧/١- الأذان هو الأذين .

فهذا هو عالم الشعراء الذى غص بالتيارات المتصارعة بين زهد وزندقة ، وقد بدت متناقضة بشكل واضح ، فكان منهم دعاة إلى الدين ، ومنهم من تبنى قضايا الزندقة وآثر التهتك الأخلاقى ، وحاول التنصل من التكاليف الدينية والعبادات ، وكأن شعراء بنى أمية قد وضعوا رصيداً أمام شعراء العصر العباسى ، ليأخذوا موقفاً مضاداً من موجب الحديث الدينى ، وآخر متفقاً مع سالب هذا الحديث عند شعراء المجون بوجه عام .

ومع مجتمع القرن الثانى الهجرى نستطيع أن نتبين تداخل خيوط الحياة فى ذلك المجتمع على سبيل الإتفاق والتناقض جميعاً ، فمع الزندقة يلتقى تيار اللهو والمجون والعربدة ، مما انتشر انتشاراً واسعاً لدى مؤسسيها ، والدعاة إليها من شباب العصر ، وفى مقابل ذلك التيار ، وعلى الجانب الآخر المناقض له نجد مجموعة من الزهاد تؤثر العزلة فى المساجد ، طالبة المزيد من التأمل فى واقع الحياة وضرورة الإنشغال بمشكلات المصير ، معلنة عن زهدها فى متع الدنيا الفانية ، وداعية إلى التقشف ، ومؤصلة لأسس طيبة كانت بمثابة ركائز قوية لفلسفة التصوف الإسلامى بعد ذلك .

ويحدثنا التاريخ من خلال كثير من رواياته عن مواقف لأولئك الشعراء من أبناء العصر العباسى ، وكيف اجتذبهم تيار المجون والزندقة بلا حساب ، من مثل ما أورده ابن المعتز فى طبقات الشعراء المحدثين من أن بشارا قد اجتمعت عليه جماعة من الجوارى ، فحدثهن وجعل يسرد عليهن من نوادره وملحه ، وينشدهن عيون شعره، فسررن سروراً شديداً – وقلن له : ليتك يابشار أبونا فلا نفارقك أبداً . فأجاب : نعم وأنا على دين كسرى وكأنه يبدى ارتياحه إزاء الموقف بتلك الروح المتزندقة الماجنة ، حيث يطمح إلى التعامل مع أولئك النسوة من منطق المجوسية التى تجيز ماحرمه الإسلام من زواج الأخوات والبنات .

ولانستطيع – بهذه الصورة – أن ننكر ذلك الدور البارز الذى أسهم به التطور الحضارى فى حركة المجون ، وشيوع تيار اللهو والزندقة ، ولكن الذى لاينبغى إهماله أيضاً هو ذلك الرصيد الضخم من المؤثرات الشعوبية التى راحت تستهدف بنشر المجون ضرب القيم الإسلامية ، فهو مجون بدا مصحوباً ومقروناً بتلك الأبعاد السياسية العميقة التى ضربت بجذورها عند زعماء الموالى وشعرائهم ، ممن تبنوا عبء الدعوة لشعوبيتهم ، الترويج معها لزندقتهم ، على نحو مانرى عند بشار وأبى نواس وغيرهما فى كثير من إبداعاتهم الشعرية .

ولا أدل على قوة الدوافع السياسية خلف هذا التيار من ذلك الحرص المتكرر لدى الشعراء على التصريح بزندقتهم ، ومجاهرتهم بتحدى العقيدة الإسلامية ، وإنكارهم ماتدعو إليه ، حتى وصلت المسألة فى بعض الأحيان إلى درجة قبيحة من الإفاضة فى حديث السخرية من علماء الدين ، والاستخفاف المطلق بالعبادات من مثل مانجد عند أبو نواس فى قوله :

قل للعـذول بحـانة الخـمـار والشـرب عند فـصاحـة الأوتار
أنى قـصـدت إلى فـقـيـه عـالم مـتنسك حـبـر من الأحـبـار
مـتـعق فى دينه مـتـفـقّـه مـتـبـصـر فى العلم والأخـبـار
قلت : النبـيـذ تحله فـأجـاب : لا إلا عـقـارا ترتمى بشـرار
قلت الصلاة ، فقال : فرض واجب صلِّ الصـلاة وبتْ حليف عُـقَـار
اجْـمعْ عليك صـلاةَ حَـوْلٍ كـامل من فـرض ليل فـاقـضـه بنهـار
قلت : الصيام فـقـال لى : لاتَنْوِه واشـدُد عُـرَى الإفطار بالإفطار
قلت : التصدُّق والزكاة ، فقال لى شىء بُعـــدٌ لآلة الشُّـطّار
قلت : المناسك إن حججتُ فقالَ لى هذا الفـضـولُ وغـايـة الإدبار
لاتأتين بلاد مكة مُـحـرمـا ولَـوَ أن مـكـة عـنـد بـاب الـدار
قلت : الأمانة هل ترد ؟ فـقـال لى لاتردُد القطمـيـر من قنطار
لاهم إلا أن تكون مـضـمـنا دينا لصـاحب حـانة خـمـار
فـاردد أمـانتـه عليـه ودَينه واحـتل لذاك ولو ببـيع الدار (١٧)

فلم يُدر أبو نواس حواره إلا من خلال منطق السخط وروح التهكم والسخرية مما يرفض – صراحة – من خلاله أن يكون شاباً مسلماً ، فهو يرفض الصلاة فلا يضنى نفسه بها ليلاً ، بل يترك للخمر كل لياليه ، وهو يدعو شباب عصره إلى أن يحتذوا حذوه من خلال بقية العبادات والتكاليف كما يراها من منطق تحلله وتحرره ، ثم يرفض الصيام والتصدق والزكاة وأداة شعائر الحج ومناسكه إذ يراها من النوافل ، لتصل جرأته وقبحه إلى حد النهى عن هذه العبادات كلها ، وكأن أبا نواس يصر على انتقاد سلوكيات عملية دعا إليها الدين ونظمها ، فراح يستغل منها ما استغله فى

(١٧) ديوان أبى نواس ٢٠٠ ، ٢٠١ .

الدعاية والاستخفاف ، فإذا هو لايرد الأمانة إلى صاحبها إلا إذا كان خمارا ولو احتاج أمر سداد الدين إلى بيع داره . ولايكاد أبو نواس يبتعد فى حواره هنا عما أداره فى حديثه الخمرى حين يقابل صاحبة الحانة ، ويتردد بينه وبينها نظائر هذا الحوار ، وهو يتهالك ، ويتهافت ، ليجمع فى أبياته كثيراً من الأسس العقائدية فى الدين ، فيبدأ - على سبيل الاستخفاف أيضاً - بموقفه من الخمر قبل العبادات ، ثم يأتى إلى سرد العبادات من صلاة إلى صيام إلى زكاة إلى حج ، ومنها جميعاً إلى السلوك الاجتماعى الذى قننه الدين الإسلامى فى قضايا الأمانة وردها ، ليتخذ منها وسيلته للسخرية ، حين يصورها من خلال ذاته كشاعر حمر ، ومن خلال الخمار أو صاحبة الحانة التى تستضيفه هو وعصابته .

ويلاحظ أن أبا نواس حين يسخر من العبادات لم يستطع أن يتنكر لأساس الدين أو الشهادتين قبل العبادات ، وإلا عوقب باعتباره ملحداً صريحاً ، لذا بدا شديد الحرص فى نفى هذا الموقف عن نفسه ، لأنه يقترب من رؤية المرجئة فى فلسفة العفو حين رأى أن «الكبائر عند الله غفران» ، ولذا راح يسرف فيها إلا أن يشرك بالله .

ترى عندنا مايسخط الله كله ... سوى الشرك بالرحمن رب المشاعر (١٨)

وكأنما راح يدعى العلم بالديانات المختلفة ، أو لعله بدا موهماً بحرصه على أن يجد سنداً دينياً لشربه للخمر ، على نحو مازعمه فى قوله :

لاتسقنى الخمر إمّا كنت لى سكنًا ... إلا التى نصَّ بالتحريم جبريل

إن كان حرّمها الفرقان بعد فقد ... أحلها قبلُ توراة وإنجيل (١٩)

أو قوله :

خذها على دين المسيح إذا نهى ... عن شربها دين النبى محمد

على أن موقفه من الشرك المطلق لاينبغى أن يدفعنا إلى إحسان الظن به ، فهو ليس دليل صدقه حين يوهمنا بإسلامه ، فالإسلام لايتجزأ فى سلوك المسلم على ذلك النحو المقيت الذى عرضه فى شعره مغلفاً بخبثه ودهائه .

إن إنكار الغيب أو البعث والنشور عند الشاعر القديم لم يكن ليصدر إلا عن جهل كامل به ، أو عجز عن استجماع القدرة على تصوره ، ربما لأنه لم يجد من ديانات السماء مايسير على هديه فى عصر الوثن ، ولكنا نجد الشك بارزاً ومعلناً بقبح عند أبى

---

(١٨) ديوان أبى نواس ٢٨١ .　　(١٩) نفسه ٣٦٠ .

نواس ، وليته شك فلسفى يستهدف الوصول إلى الحقيقة أو حتى البحث عنها ، وليته صاغه بشكل مهذب فى فنه ، بل وصل به الأمر إلى درجة عالية من التهكم والتهتك فى قوله :

تعلَّل بالمنى إذْ أنت حيٌّ ... وبعد الموت من لبن وخمر
حياة ثم موت ثم بعث ... حديث خرافة يا أم عمرو (٢٠)

وهكذا اقتحم الشاعر كل الحدود ، فتجاوزها ، وفاق بذلك كثيراً من أقرانه من شعراء اللهو الذين انصرفوا إلى لذاتهم دون هذا التعرض للقيم الدينية ، ذلك أن اندفاعهم إليها قد تحول إلى فلسفة حياة ، أو رؤية خاصة للوجود ، بعيداً عن حديث العبادات الذى دس أبو نواس أنفه فى كثير من مواقفه ، فعند مسلم بن الوليد - على سبيل المثال - صور متحللة من صور حياته عرضها قوله :

هل العيش إلا أن أروح مع الصبا ... وأغدو صريع الراح والأعين النجل (٢١)

وقوله :

وما العيش إلا أن أبيت موسَّدا ... صريع مدام كف أحور أكحل (٢٢)

فإذا ما واتته جرأته على التعرض للدين اندفع قائلاً :

ما مرَّ بى شئ أشد من الهوى ... سبحان من خلق الهوى وتعالى (٢٣)

فتراه يطرح الموقف فى صورة من المزاح الذى يحقق له ضرباً من الظرف الاجتماعى ، بعيداً عما تفوح به تلك الصياغة النواسية من عنف وأحقاد على الدين لاتكاد تجد ضابطاً يحكمها أو يحد حركة مدها .

وإذا كنا رأينا فى موقف خلفاء بنى العباس نمطاً من التهاون فى معاملة الموالى، ربما من قبيل الحرص على كسب تأييدهم ، أو من منطق الخوف من انقضاضهم عليهم فى انقلابات جديدة تعيد إلى الأذهان ماحدث فى الانقلاب العباسى نفسه حين شارك الفرس فى الإطاحة بحكم بنى أمية ، بل ربما برز الموقف من منطق الاعتراف بجميل أولئك الموالى من خلال إسهامهم الفعلى فى تثبيت أركان دولتهم الجديدة ، فإذا كان هذا هو موقف الخلفاء على المستوى السياسى . والذى بدت

(٢٠) ديوان أبى نواس ٢٨٠ .
(٢١) ديوان صريع الغوانى ٢٤٠ .
(٢٢) نفسه ١٨٩ - ١٩٠ . (٢٣) ديوان صريع الغوانى ٢٨٨ .

ترجمته واضحة فى قضية الشعوبية بصورتيها الحضارية والسياسية المذهبية ، فماذا كان موقفهم من ارتفاع درجات سلم الزندقة ، وخاصة أن المسألة بدأت تتطرق إلى أغلى ممتلكات المجتمع الإسلامى ؟ وهل كان البلاط العباسى بمنأى عن مقاومة هذه الاتجاهات ؟ أم أن قدراً من التسامح – أو التهاون – قد بدأ يدب فى نفوس الخلفاء إزاء أصحاب هذه التيارات جميعاً ؟!

ومن الطبيعى أن نتصور – بدايةً – أن الحياة العباسية كل لايتجزأ ، وأن تياراتها قد تتفرق وتتوزع لتلتقى فى النهاية على سبيل التوافق أو التعارض فى عصر الصراع ، ولكن الذى لاشك فيه أنها تلتقى فى نهاية المطاف حول مواقف متشابهة ، لأنها وليدة مجتمع واحد ، وبيئة واحدة ، بكل ظروفها التى تفرض هذا التشابه إلى مدى بعيد ، ومن هنا لانستطيع إلا أن نرصد ماسجلته وقائع التاريخ الحضارى فى هذا الجانب الذى عرف فيه قصر الخلافة العباسية نفسه بعضاً من ملامح اللهو والعبث منذ عهد الخليفة المهدى ، ويبدو طبيعياً بعد هذا أن يتهاون الخليفة فى مقاومة هذا التيار ، إذا كان قد وقع فى براثنه ، أو أشاع منه شيئاً يقتحم بلاطه على ذلك النحو.

على أن طبيعة الحكم لدى أولى الأمر من خلفاء بنى العباس قد دفعتهم إلى رفض ترك الحبل على الغارب للشعراء أو لنزعاتهم الماجنة ، الأمر الذى يكشف عن ضخامة حجم التبعة التى وقعت على كاهل الخليفة العباسى ، حين وقع بين شقى الرحا ، فكان منوطاً به ، ومطلوباً منه أن يحمى الإسلام فى مجتمعه الذى اتسعت حدوده ، فى الوقت الذى لم يستطع فيه أن يوقف حركة المد الحضارى بكل أوشابها ، منذ تدفقت من بلاد الفرس ، ثم ازداد تدفقها مع تدخلهم السياسى فى كثير من أمور الدولة ، وتوجيه دفة الحكم فيها ، ولعل فى هذا أيضاً مايفسر تهاون الخليفة العباسى ، حيث أصبح أقل صرامة وعنفاً عن سلفه من خلفاء المسلمين على أن القول هنا لاينبغى أن يطرح على إطلاقه ، وكأن الدولة الإسلامية قد انتهت فى عصر بنى العباس ، أو أن أمرها قد آل إلى ذلك التصوير المطلق دون سواه ، فقد استمرت مساجد بغداد فى نفس الفترة عامرة بالزهاد وأهل التقوى والورع من أولئك الذين التقوا بطلاب العلم ، وتحلقوا من حولهم ، يتلقون دروساً متعددة فى علوم الدين ، وقضايا العقيدة ، ومحاولة إصلاح المجتمع ، فكان الإرشاد والوعظ الدينى جزءاً من وظيفتها ، حيث عمدوا إلى إنذار الناس وتوجيههم ، وأحرز البعض فى هذا الموقف تفوقاً أسهم به فى وضع بذور طيبة لفلسفة الزهد الإسلامى والتصوف ، على نحو مايعرف عن رابعة ا لعدوية ، والحسن البصرى ومعروف الكرخى ، وشقيق البلخى وغيرهم من الزهاد ، وعلى نحو ما رأينا فى عالم الشعراء الذين تزعمهم أبو العتاهية .

وعلى هذا يمكن أن نرصد توازياً دقيقاً بين تيار الشعوبية الذى رأيناه عند بشار، مع تيار الزندقة عنده أيضاً ، وعند غيره من شعراء العصر ، وعلى هذا الأساس أيضاً لاينبغى إ[اسان الظن بأى من أولئك الشعراء الذين انطلقوا ينفثون سمومهم بين أبناء العصر بنفس القوة التى دفعتهم إليها أحقاد الشعوبية السياسية ، فأرادوا هدم العروبة والقضاء على الإسلام فى آن واحد ، وبناء على هذا التصور نستطيع أن نتبين طبيعة السخرية والتهكم الذى سلكه شعراء الموالى ضد الدين حيث كاد يكمل نفس الحلقة التى طوقوا بها الحضارة العربية من المنظور الشعوبى السياسى . ولذا تبلورت فكرة الزندقة – فى جملتها – حول التصريح والإعلان بالتحلل من الدين ، والمروق من عباداته ، واللجوء إلى مزيد من شرب الخمر ، وطرح المحاولات الجادة لاستعادة المذاهب الفارسية القديمة ، ومحاولة الإيهام برفعها إلى مصاف الديانات ، لعلها تتحدى بذلك الدولة العباسية فى دينها كما تحدتها فى عروبتها .

وكما وجدت الشعوبية رواجها من خلال توظيف الشعراء لشعرهم فى الدعاية لها والانتصار لقضاياها ، فكان من حظ الزندقة أيضاً أن تجد سبيلها إلى الانتشار على نفس المنهج ، ومن خلال نفس القنوات ، فكثر من شعراء العصر من حمل لواءها ، وراح يحض على اللهو ، ونشر الرذيلة ، ويبيح المحرمات ، ويذيع استهتاره بكل القيم التى يدعو إليها الدين الحنيف .

ومن هنا ارتفع صوت أبى نواس شعوبياً ثم زنديقاً ، ليكمل ثورته الفنية على القصيدة العربية ، ولذا يبدو من غير الطبيعى أن يبررا من الزندقة المذهبية باعتباره ظريفاً اجتماعياً ، فلاشك أن للظرف الاجتماعى موقفاً آخر لايقتضى إفساد العقيدة أو الحث على نشر المحرمات ، ولذا يلتقى النواسى مع بشار على مستوى الموقف الدينى الذى يرفض فيه الاعتراف بالقيم الإسلامية ، بل يثير حولها الكثير من الغبار والشكوك على نحو مما تحكيه بعض من حلقات المناقشة التى كان بشار يؤمها ، وفيها جاهر بما نويته حين نادى بتفضيل إبليس على آدم فى بداية الخليقة ، على نحو مامر فى البيتين اللذين نسبا إليه ، وفيهما حاول إقناع جيله بصحة تمرد إبليس على أمر ربه حين رفض السجود لآدم كما تسجل الآية الكريمة «قال أنا خير منه خلقتنى من نار وخلقته من طين» [٢٤] حين تقدمت الأنا وتقدمت النار على الطين فى رؤية إبليس ، ليتكرر المشهد بعينه عند بشار الذى لم يدافع عن النار من فراغ ، بل حمل لها فى نفسه ماحمله من تعصب لأهلها الذين عبدوها من دون الله فى المذاهب الفارسية

(٢٤) سورة ص٧٦ .

القديمة ، ولعله كان يستهدف بذلك إشاعة جو من الفوضى والتشكيك تمهيداً لإعادة المذاهب الفارسية أمام سيادة الدين الإسلامى كما تمنى هو وأمثاله !

فمجاهرة بشار بدت أشد خطراً وأكثر عمقاً من مجاهرة أبى نواس ، ولكن هذا لاينفى شيئاً من جوهر الصورة التى بدا فيها كل منهما فارسى الهوى والعقيدة ، شديد الميل إلى الزندقة والتطرف الدينى ، مما دفع الشاعرين كليهما إلى استمراء الدعوة إلى التحلل من شعائر الإسلام ، مستغلاً فى ذلك ماثقفه من اتصاله ببيئات المتكلمين المتفلسفة ورجال المنطق ، وسماع مادار فى تلك البيئات من جدل استغله الشاعر فى محاولته للتشكيك فى العقيدة ، أو استغله – فى أكثر المواقف بساطة – فى الاستخفاف بها ، والسخرية من أهلها مكملاً بذلك حلقة الشعوبية المدهبية التى تزعم فيها مدرسة كاملة ، تحول فيها إلى داعية سياسى على حساب كل المبادئ والقيم التى ينبغى أن تشده إلى طابع ثقافته ، ومصادر فكره ، ومسئولية انتمائه إلى عصره وجيله ، واختيار موضوع فنه .

وفى مصادرنا التاريخية ذهبت بعض الروايات إلى أن بشاراً قد مات مقتولاً نتيجة انصرافه إلى اللهو والمجون والشراب ، أو بسبب هجائه المهدى ، كما ذهب بعضها إلى أنه قتل بسبب زندقته وإلحاده على نحو ماردده ابن المعتز وأبو الفرج فى طبقات الشعراء المحدثين وكتاب الأغانى ، من أن بشاراً قد جاهر بإلحاده يوم قال «لا أعرف إلا ماعاينته أو عاينت مثله» وكأنه بدا منكراً للغيب الذى يعد شرطاً أساسياً من شروط صحة عقيدة المسلم .

ولكن الذى يلفت النظر أن بشاراً قد قتل بعد أن تجاوز السبعين من عمره وقد سجل ماسجله من زندقته ومجونه قبل ذلك بكثير ، فلم يترك يعيث فى الأرض فساداً حتى تلك السن المتأخرة ؟ ولذا يبدو أقرب إلى الدقة أن يكون قتله بسبب هجائه للمهدى فى ظرف تاريخى معين ، وربما بسبب قصيدة معينة خانه فيها لسانه ، فتجاوز حدوده على نحو مابدر فى زندقته ومجونه وشعوبيته .

وقد بدت الصورة الإيجابية لموقف بنى العباس من أولئك الزنادقة فيما قامت به الدولة من توظيف لفريق من الشرطة يترقبهم ، ويتتبعهم ، كما قامت بإنشاء سجون لهم تضمهم بعد المحاكمة وثبوت تهمة الزندقة عليهم ، وكان أبو نواس واحداً من رواد سجن الزنادقة إذا ما أخذنا برواية صاحب الأغانى حول موقف أبى نواس فى قوله عن صديقه حماد عجرد : كنت أتوهم أن حماد عجرد إنما رمى بالزندقة لمجونه فى شعره حتى حبست فى حبس الزنادقة فإذا حماد عجرد إمام من أئمتهم ، وإذا له

شعر مزدوج بيتين بيتين يقرأون به فى صلاتهم (٢٥) .

والرواية لاتسجل استنكار أبى نواس لمسلك حماد بقدر ماتصور إعجابه بتعمقه فى زندقته ، وزعامته لهذا التيار ، ويبدو أن «مركب النقص» فى نفس النواسى قد فرض عليه نفسه من خلال الزعامة التى تمناها ، حتى إذا ما انتهى به الأمر إلى قيادة عصابة السوء التى تبناها ، وتولى توجيهها فى طريق الغواية والفساد ، جعلها محوراً لفخره فإذا هو ليس بريئاً منها ولاصفراً على حد تصويره فى قوله المشهور :

عصابة سوءٍ لاترى الدهر مثلهم وإن كنت منهم لابريئاً ولاصفرا

ومن الثابت حسب الروايات التاريخية أن حماداً هذا كان واحداً من رؤوس الزنادقة وقد تكرر اتهامه بالزندقة ، كما أعلن اعتناقه للمانوية والمزدكية من خلال دعوته إلى التثنية أو عبادة إلهين ، وتحليل المحرمات (٢٦) .

ويرز من زنادقة العصر أيضاً صالح بن عبدالقدوس وأبان بن عبدالحميد اللاحقى وغيرهما ، كما وجه الاتهام أيضاً – وهو فى حاجة إلى مناقشة – إلى شاعر الزهد العباسى أبى العتاهية ، وهى مناقشة وردت فى موضعها من تحليل تيار الزهد وبروز دور الشاعر كقطب من أقطابه البارزين فى ذلك العصر .

وكان من الطبيعى ألا يكتب لشعر الزنادقة خلود فى ظل دولة إسلامية لها منهم موقف عدائى ، ولهم منها ذلك الموقف الرافض بما فيه من روح الحقد والبغض ، ولعل ضياع كم كبير من هذا الشعر يرتد إلى اندثاره فى حياة أصحابه ممن توجسوا خيفة من سلطان الخليفة المسلم ، أو عاشوا فى خوف من أن يزج بهم فى سجن الزنادقة ، وربما أسهم فى ضياع هذا الشعر عدم اعتراف المجتمع الإسلامى به ، ففقد كل قيمة فنية ، ورفض اعتباره كوثائق تاريخية ترسم صورة مظلمة لما شهده العصر على أيدى أولئك الشعراء من المجان والعابثين ، وربما بقى ضياع ذلك الكم مؤشراً من مؤشرات الموقف الإيجابى من قبل الخليفة العباسى حين أسهم فى إيقاف مثل هذه التيارات ، كما سجل حرصه على موقفه الدينى من خلال سجون الزنادقة ، ولكن موقف الخلافة شئ وتدفق تيار الحضارة بسالبها وموجبها شئ آخر أسهم فى امتداد التيار واستمراره ، فبقى مابقى من شعر شعرائه مما رسم صورة واضحة من حياتهم اللاهية .

---

(٢٥) الأغانى ٧٢/٣ .

(٢٦) انظر ضحى الإسلام ١٤٧/١-١٤٨ .

على أن موقف خلفاء العصر من تيار الزندقة لم يكن على نفس الدرجة من المقاومة والاضطهاد ، بل تفاوت الموقف حسب طبيعة كل خليفة ، ، وظروف الحركة الفكرية ، ومدى تعمق الشباب لتيار ما من تيارات الحياة أكثر من سواه ، ولكن الأمر الذى لايشك فيه أن خليفة ما قد كتم غيظه أمام هذا التيار الجارف كما حدث أحياناً فى مواجهة تيار الشعوبية ، الأمر الذى يسجل غيرة بعض الخلفاء على دينهم وحرصهم على عدم المساس بقيمه ومبادئه ، وقد كان من أكثرهم عنفاً مع أولئك الزنادقة أبو جعفر المنصور ربما بسبب اتساع الحركة الفكرية والفلسفية فى عهده ، حيث امتلأت البيئات الكلامية بضجيج من الآراء المتناقضة التى تولى أصحابها الدفاع عنها ، وتبينها من خلال فلسفة جدلية أدت إلى حروب لسانية عنيفة ، ساعدت من طرف خفى على ارتفاع موجة هذا التيار ، ولعل أصحابه أرادوا أن يدخلوا به الساحة الكلامية كمذهب متميز لهم .

ولم يكن المهدى أقل عنفاً وتشدداً مع الزنادقة ، فقد تعددت الروايات أيضاً حول تنكيله بهم ، وإعلانه شدة العداء لهم ، وحضه الشعراء على المقاومة اللسانية الجدلية للرد على الزنادقة وتفنيد حججهم ، ثم استمرت من بعد ذلك تلك المقاومة على يد الخليفة الهادى ، ثم الخليفة الرشيد الذى اشتدت مقاومته للتيارين بنفس القوة : الشعوبية ، الزندقة .

وعلى هذا النحو ترددت أصداء الزندقة فى أبواق مختلفة فى العصر وقابلتها يد الخلافة الإسلامية بطعنات غير طائشة فى معظم الأحيان ، مما أسهم فى تقويض بعض أركانها ، والإيذان بفشلها كتيار مذهبى ، وكما كان الأمر مع الشعوبية حين تبنت صيحات فنية لم يكتب لها البقاء بحكم الدوافع السياسية التى كمنت من خلفها ، تكرر الأمر مع الزندقة التى ترددت فى النهاية أمام صخرة العقيدة الإسلامية التى ظل سلطانها قوياً فى النفوس فلم تتزلزل أو تهتز ، ولم يتراجع أهلها أو يتردد فرسانها فى الدفاع عنها ، فظلت الدولة الإسلامية قادرة على إسكات كثير من أصوات الزنادقة، واستمر الأساس الدينى متماسكاً على أيدى فئة من شعراء الزهد ممن تبنوا مواقف مضادة أخذت أصولها من الدين الإسلامى .

وربما استطعنا القول بأن ذهه الزندقة قد حكمت على نفسها بالموت حين سارت فى خط متواز مع الشعوبية ، فظهر أصحابها بمظهر عدائى متكامل للدولة والدين معاً ، ولذا كانت الضربة القاضية توجه – حين توجه – إلى أى من التيارين لتصيب الآخر بالضرورة .

على أننا مهما قلنا بفشل مثل تلك الحركات التى جاءت مناوئه لفكرة العروبة أو الإسلام ، فلن نستطيع أن ننكر أنها أقضت مضاجع الخلافة العباسية ، وعكست حالات القلق والاضطراب التى ساعدت حياة لم تعرف أمناً ولاهدوءاً ، لذا ظلت لها أصداؤها فى البيئة العباسية على ألسنة مجموعة من شعراء العصر سلموا بعجزهم عن الانضواء تحت لواء العقيدة ، وآثروا أن يبيعوا أنفسهم لمجون الحضارة ، وإن كانوا قد استجابوا لصوت الدولة العباسية لضمان استمرار العيش فيها ، ولكنه خضوع ظل مشبوهاً ومشوباً بالنفاق ، والحرص الدائب على نشر الرذيلة ، ومحاولات التشكيك والتضليل لإسقاط العقيدة من نفوس شباب العصر والإيقاع بهم ضحايا لهذا الاتجاه اللاديني المتطرف .

الفصل الرابع

صراعات نفسية للشعراء

(١) بين الندماء (تائية أبى نواس)

(٢) فلسفة نزعة المجون (مسلم)

(٣) الصحوة النفسية وزمن (البحترى)

(أ) بين الندماء
(تائية أبى نواس)

استطاع أبو نواس أن يجعل من قصائده الخمرية صورة صادقة من حياته ، أسقط عليها كثيراً من مشاعره ، وعكس من خلالها تجاربه النفسية التى انتهت به إلى رؤية خاصة له ، حققت له توحد ذاته مع ذوات ندمائه فى فلسفة اللذة الحسية ، بما تشيعه فى نفسه من مرح وفكاهة حيناً ، ومن حزن وكآبة وسخط على المجتمع أحياناً أخرى ، ومع تائيته الخمرية نستطيع أن نتبين طبيعة هذه المواقف المختلفة يقول :

(١) وفتية كمصابيح الدُّجى غُرر ... شمُّ الأنوف ، من الصِّيد المصَاليتِ
(٢) صالوا على الدهر باللهْو الذى وصلوا ... فليس حلُهُمُ منهُ بمبْتُوتِ
(٣) دار الزمُانُ بأفلاك السعود لهمْ ... وعاجَ يحنو عليهم عاطف اللِّيت
(٤) نَادَمْتُهمْ قَرْقَفَ الإسْفَنْط صافيةً ... مشمولةً سُبيَت من خَمْر تكْريت
(٥) من اللواتى خَطبْناها عَلى عَجل ... لما عجَجَنْاً بربات الحَوانيت
(٦) فى فيْلَقٍ للدّجى كاليمِّ ، مُلْتطم ... طام ، يَحارُ مبه من هَوْله النوتى
(٧) إذا بكافرةٍ شمطاءَ قد برَزَتْ ... فى زىّ مختشع لله ، زمّيت
(٨) قالت : من القومُ ؟ قلنا : من عرفتهم ... من كل سَمح ، بفرط الجود منعوت
(٩) حلّوا بدارك مُجتازين ، فاغتنمى ... بذلَ الكرام ، وقولى كيفما شيت
(١٠) فقد ظفرت بصفو العيش غانمة ... كغُنْم داودَ من أسلاب جالوت
(١١) فاحْيَىْ بريحهمُ فى ظلُّ مكرُمَةٍ ، ... حتى إذا ارْتَحلوا عن داركمْ موتى

---

(١) الغرر : البيض الوجوه . الصيد ، الواحد أصيد : الرافع رأسه كبراً . المصاليت ، الواحد مصلات : الشجاع .
(٢) مبتوت : مقطوع .
(٣) الليت : صفحة العنق .
(٤) القرقف : الخمرة . الاسفنط : المعتقة ، الطيبة الرائحة . تكريت : بلد بين بغداد والموصل .
(٥) ججنا : صحنا .
(٧) الشمطاء : العجوز . الزميت : المتوقر .

(١٢) قالت : فعندى الذى تبغون ، فانتظروا   عند الصبّاح ، فقلنا : بْل بها إيتى
(١٣) هى الصبّاح تُحيلُ الليلَ صفوتُها   إذا رمَت بشرارٍ كاليواقيت
(١٤) رمْىَ الملائكة الرُّصّادِ ، إذ رجمتْ   فى الليل بالشهب مُرادَ العفاريت
(١٥) فأقبلتْ كضياء الشمس ، نازغةٌ   فى الكأس من بين دامى الحصر منكوت
(١٦) قلنا لها : كم لها فى الدن مذحجـ   ـبت قالت : قد اتخذَتْ من عهد طالوت
(١٧) كانت مخبَأةً فى الدّنّ قد عنَستْ   فى الأرض ، مدفونةً فى بطن تابوت
(١٨) فقد أتيتم بها من كُنّه مَعدنها   فحاذرُوا أخذَها فى الكأس بالقوت
(١٩) تهدى إلى الشْرب طيباً عند نكهتها   كنفْح مسكٍ فتيق الغار مفتوت
(٢٠) كأنها بزُلال المُزْنِ إذ مزجت   شباكُ دُرٍ على ديباج ياقوت
(٢١) يُديرها قَمَرٌ فى طرفه حَورٌ   كأنما اشتُقّ منه سحرُ هاروت
(٢٢) وعندنا ضاربٌ يشدو أعنّتُها ،   «يادارَ هْندٍ بذاتِ الجزْع حُييّتِ»
(٢٣) إليه ألحاظُنا تُثْنى أعنّتُها،   فلو ترانا إليه كالمباهيتِ
(٢٤) من أهل هيتٍ ، سخىُّ الجرمِ ، ذى أدب   له أقول مزاحاً : هات ياهيتى
(٢٥) فينبَرى بفصيح اللحن عَن نغم   مثقفات ، فصيحآتٍ بتثْبيت
(٢٦) حتى إذا فلَك الأوتار دارَ بنا   مع الطُبُول ظَلَلْنا كالسبابيت
(٢٧) فُزنَا بها فى حديقات مُلفَقَّةٍ ،   الرّنْد والطّلحِ والرمانِ والتوتِ
(٢٨) تُلْهيكَ أطيارُها عن كلّ مُلْهيةٍ ،   إذا ترنّم فى تَرجيعِ تَصْويتِ
(٢٩) لم يثنى اللهو عن غشْيان موْردها   ولم أكنْ عن دواعيها بصميتِ
(٣٠) حتى إذا الشيْبُ فاجَانى بطلعته ،   أقبحْ بطلعةِ شيب غير مبخوتِ

---

(١٦) طالوت : أول ملك على إسرائيل .
(١٧) عنست طال عمرها فى بيت أهلها بلا زواج .
(٢٣) بهت : دهش وسكت متحيراً .
(٢٤) ياهيتى : أى أيها الرجل المنسوب إلى هيت : بلد بالعراق .
(٢٦) كالسبابيت : أى كالنائمين من إصغائهم فى سكوت إلى النغم .
(٢٩) الصميت : الكثير الصمت .
(٣٠) غير مبخوت : أى ذى بخت ، حظ .

(٣١) عند الغـواني ، إذا أبصـرْن طَلْعَـتـهُ ، آذنَّ بالصـــرْمِ من ردٍّ وتَشْتِـــيت
(٣٢) فـقـد ندمتُ على مـاكـان من خَطَلٍ ومن إضـاعــة مكْتــوب المواقــيتِ
(٣٣) أدعُوكَ سُـبحـانكَ اللهمّ فـاعْفُ كـمـا عـفـوت ياذا العُلَى عن صـاحب الحـوت

(١)

وينتهى تقديم القصيدة فى أبياتها الأولى إلى نوع من التمهيد لعرض مجموعة أحداث قصصية مثلت سمة الفن الخمرى النواسى ، وأول ماعرج الشاعر على تصويره أبطال قصته ، وهم مجموعة من الشباب أو الفتيان على حد تعبيره ، أعجب بهم ، فأظهرهم فى قصيدته من أهل الشجاعة والمروءة والأصالة فى النسب ، فهم نيرّئو الوجوه لأنهم من كرام القوم ، وهم قادرون على فرض سطوتهم على الزمان الذى يخشاهم ، فيستجيب لرغبتهم ، ويحققها لهم ، وهو مشهد نواسى مكرر ومعاد ، وللشاعر فى نظيره والضمير يعود على الخمر :

دارت على فتية دانَ الزّمانُ لهم فلا يصيبهمُو إلا بما شَاءُوا (١)

وكأنه يفصل بذلك فى قضية خطيرة طالما شغلت على الشعراء أنفسهم ، حين أرادوا أن يحددوا مواقفهم من الدهر بشكل قاطعة ، فلم يفلحوا إلا من خلال عرض تلك الصور المتناقضة التى انتشر بعضها فى مقدمات القصائد ، وبعضها الآخر فى موضوعاتها ، وفيها وزّع موقف الشاعر القديم بين الاستسلام الدهر ، وبين محاولاته المختلفة لمواجهته تحت مسميات الليالى ، أو الزمان ، أو الدهر ، أو الخطوب ، أو مايدل عليها ، ويقترب منها ، ولكن النواسى هنا يسجل انتصار أولئك الفتية على الدهر، حتى يتحول إلى مطية لهم ، لايخضع إلا لرغبتهم ، وهو بالطبع – مايعكس تأثير الخمر فى نفوسهم ، حتى ليحس الفتى منهم نظائر تلك العظمة التى سيطرت على المنخل اليشكرى فى حالة سكره ، وفقدها فى حالة صحوه فى قوله :

وإذا شـــربتُ فــإنّنى رب «الخــورنق» والســـدير
وإذا صـــحـــوت فــإننى رب الشــويهــة والبــعـيــر (٢)

---

(٣٢) صاحب الحوت : هو نبى الله يونس عليه السلام .
(١) ديوان أبى نواس ٧ . (٢) الأغانى .

وهى الصورة التى تنتفى وتزول فى حالة إفاقته ، فإذا هو عندئذ «رب الشويهة والبعير» وهى نفسها الصورة التى استوحاها حسان من الجاهلية ، فسيطرت عليه فى المقدمة الخمرية التى قال فيها عن التأثير الخمرى أيضاً :

ونشـربهـا فـتـتـركنا ملوكـا وأُسْـدا مـاينهنهنا اللقـاء (٣)

وهو ما استلهمه الأخطل أيضاً عبر التراث الطويل حين قال :

إذا مـــانديمى علّنى ثم علّنى ثلاث زجـاجــات لهن هديرُ
خرجت أجرّ الذيل تيهاً كأننى عليك أمـيـر المؤمنين أمـيـرُ (٤)

وكذا ماقاله معاوية بن أرطأة فى عهد مروان بن الحكم :

إنا لنشـربهـا حـتى أن تميل بنا كـمــا تمايل وسنان بوسنان

وهى صور يصح اعتبارها قاسماً مشتركاً بين شعراء الخمر ، أو بين أولئك الشعراء الذين قدموا لقصائدهم بمقدمات خمرية ، وإن كان الفارق لايزال قائماً حول مدى استلهام أبى نواس لهذه الصور ، فهو يزاوج فى ذلك بين ما اختاره من صور التراث ، وبين مايصدر عنه فى واقعه اللاهى ، وهو واقع سيطر على مجموعة الشعراء المجان من أقرانه فى مجتمع القرن الهجرى ، وقد أفصحوا من خلال شعرهم عن طبائع الصراعات التى عاشوها بين واقع معاش وبين فلسفات خاصة تمنوا تحقيقها .

وبعد عملية الاختيار هذه أباح النواسى لنفسه أن يتجاوز الآخرين فى مبالغاته ، فلم يكتف بمشهد الملك أو الإمارة كما تصوره الأسلاف ، بل انتهى إلى صورة جديدة تفوقها جميعاً فى المبالغة ، وهى تتناغم فى نفس الوقت مع واقعه النفسى ، وواقع أصحابه ، حين حقق لهم انتصارهم على الدهر ، وهو أمر مستحيل ، لم ينتشر كثيراً مع الإرادة القدرية ، دون أن يتحقق لها هذا الانتصار الذى صوره أبى نواس ، وتصوره بهذه السهولة ، وتلك البساطة ، وهى صورة تكشف طبيعة حياة صاحبها ، وكأنها لاتصدر إلا عن سكير فحسب .

ويصح اعتبار هذه المقدمة – فنياً – نوعاً من التمهيد للقصة الخمرية التى يصورها أبو نواس وهو يبدؤها بعد ذلك بعرض تفصيلى لطبيعة تلك الصور ، فكأنه يقف أمامها معجباً أو عاشقاً ، يوظف شعره فى خدمتها ، ويختار أيضاً من التراث

---

(٣) شعر حسان بن ثابت . (٤) شعر الأخطل .

صفات مكررة ومعادة ، تتفق مع ماهو بصدد تصويره منها ، إذ يراها طيبة الرائحة ، وهم يتنادمون عليها استجابة لتلك الميزة المحققة فيها ، كما أنهم يثقون فى أصالة انتمائها ، ودقة نسبها ، إذ جلبت لهم من «تكريت» التى حازت شهرة واسعة فى إنتاجها وتعتيقها ، ولكن الشاعر هنا يبدو سريع الانتقال بين المشاهد ، فإذا هو يطلع علينا بعد ذلك بعرض مشهد تظهر بطلته تلك العجوز الشمطاء التى يبدو عليها طابع البراءة ، وهى تصطنع الوقار ، وهى ليست كذلك على الإطلاق ، فأنى لها بتلك البراءة ، وهى صاحبة الخمارة ، تديرها ، وتنشر فيها ضروباً من اللهو والمجون ، وهو يعرض موقفاً اجتماعياً لها يسجل ظاهرة من ظواهر العصر ، حين يجعلها تتردد فى فتح الخمارة للندماء ربما لشدة خوفها من الشرطة ، أو من بعض اللصوص الذين اعتادوا نهب الخمارات فى تلك الأوقات المتأخرة من الليل ، وعلى أية حال فهو يسجل هنا موقفاً حقيقياً مما شهدته تلك الخمارات من فسق ومجون ، جعل الحاكم يراقب هؤلاء ويتعقبهم ، حتى إذا ضافت عليهم السبل زاد حرصهم على المغامرة من أجلها ، ولذا يدير أبو نواس حواراً بعد هذا مع العجوز ، وتتعدد أطراف هذا الحوار ، وتتفاعل مع الموقف ، ويوزعها الشاعر بين السؤال والإجابة ، حتى يكشف بذلك حقيقة البعد النفسى الذى يعيشه هو وأصحابه ، كما كشف البعد الاجتماعى الكامن وراء تصوير موقف صاحبة الحانة .

ولم ينس الشاعر الظروف الزمنية التى آثر أن يتجه إلى الخمارة فيها ، وهى ظروف لها دلالتها – كما ذكرنا – على مدى حرصه وخوفه من أعين الشرطة مما يضطره إلى الخروج إليها ليلاً ، وفى فترة متأخرة منه ، تكاد تزعج صاحبة الحانة :

وللليل جلْبَـابٌ علَيْنا وحَـولنا   فـمـا إن تَرى إنسـاً لَدَيْه ولا جنَّا
يصـاحبنا إلا سـمـاءً نجـومـهـا   معلقـة فـيـهـا إلى حيث وجَّهنا

وربما عاشت فى وعيه مشاهد البطولة ، كما سيطرت على الشعراء القدماء حين تحدثوا عن رحلاتهم ، وصوروا مخاوف الليل التى كانوا يعانون أهوالها بصفة خاصة فى الفترات المتأخرة منه ، تلك التى كانوا يرمزون من خلالها إلى شجاعتهم وبطولاتهم ، والشاعر هنا بصدد عرض مغامرة لابد أن يتمتع خلالها بتلك الشجاعة حتى يستطيع اجتياز مخاطرها ، وهو فى حاجة فنية إلى تضخيم ذاته ، وإبرازها على هذا النحو بين بقية الرفاق ، ثم ينتقل إلى مشهد آخر فيه قدر من الثبات والتوقف عند وصف أصحابه فى علاقتهم بالخمر ، وإقبالهم عليها ، واستعدادهم للإنفاق فى سبيلها، فهم – كما سبق أن ذكر فى المقدمة – من كرام القوم ، وأكثر مايظهر كرمهم فى هذا الموقف الخمرى الذى يبالغ فى تصويره ، حتى يجعلهم المصدر الأساسى الذى يمكن

أن تعتمد عليه صاحبة الحانة ، ولذا يتحداها إذا هم تجنبوها ، ويحذرها من مغبة انصرافهم عن خمارتها فى أبيات يغلب عليها طابع الدعابة والظرف الاجتماعى ، وإن كانت لاتخفى دلالته التى تكشف حرص الشاعر على الفخر بنفسه ، ورصد كل مايملكه فى سبيل الخمر ، ولذا لم يعد يهتم بما وراء هذا الإنفاق ، ذلك أن لذته الحسية التى يحدثها شربه تكاد تنهى تفكيره فيما وراء واقعه ، فلم يعد يهمه شئ على الإطلاق، وعندئذ تتساوى أمامه كل الأشياء ، ومنها على سبيل المثال هنا حياة تلك العجوز أو موتها ، بل تكاد تتساوى – من وجهة نظر أبى نواس – الفضيلة مع الرذيلة بهذا الشكل ، فلاشئ يهم !!

ثم يعرض الشاعر جواب العجوز حين تسألهم البقاء حتى الصباح ، ومنه ينتقل إلى عرض صورة للخمر تتعلق بشعاعها وإشراقها ، وكأنها تضئ ليل الشاعر ، مهما اشتدت حلكته وزاد عليه عنفها ، وكأن الشاعر لايخشى تلك الظلمة ، لأنه وجد أداته للاهتداء فيها من شعاع الخمر ، وكأنه بواسطة هذا الشعاع يعيش فى وضح النهار .

وإضافة إلى هذا البعد النفسى العميق الذى رسمه أبو نواس فى الصورة ، لايخفى مافيها من تقليد لشعراء الخمر القدماء الذين أكثروا من تصوير شعاع الخمر ، فهى تارة شمس ، وأخرى نار ، أو هى ذلك الوهج الساطع الذى يضئ حياة أصحابه ، ولذلك يقترب بها من مشهد النار الذى سبق إليه ، ويحاول الإضافة إليه من تلك الصور التى رأى فيها شرار تلك الخمر شبيهاً بذلك الشرار الدينى الذى سبق أن رجمت به الملائكة المردة من الشياطين ، وهو بذلك يفيد من القصص الدينى ، وبما انتشر فيه من رجم الملائكة بالشهب للشياطين ممن كانوا ملائكة وتمردوا فكان هذا الرجم بالنجوم جزاء لهم وفاقا .

ويريد الشاعر أن يستكمل بقية المشهد التصويرى للخمر ، فيصورها من واقع قدمها ، ودقة تعتيقها ، وينسبها إلى عهد طالوت ، ويبدو مجتهداً فى إخراج الصورة من ابتكاره الخاص ، وإن كان يتأثر بالأعشى الذى أعجب بتعتيقها على أيدى أهل بابل فى قوله :

ولقد شربت الخمر تر كض حولنا تُرْكٌ وكابل
كَدَمِ الذبيح وديجة مما يُعَتِّق أهل بابل

وقد حاول من خلال تفاعل لغة الابتكار مع التأثر بالقدماء أن يستكمل مقومات صوره ، وكان عليه أن يحاول التجديد فى التعامل مع التراث ، وساعدته التجربة

الخمرية التى عاشها على ذلك . فلم يكن تصوير شعاع الخمر أو قدمها أمراً جديداً تماماً ، وإنما وقعت المعانى تحت نظر كل شعراء الاتجاه ، وظل للنواسى - كغيره - مجال التجديد فيها ، والإضافة إليها ، وإعادة تصويرها فى أنساق فنية لها سماتها وخصائصها التى تمى أصحابها عمن سواهم .

وحين يشتد ولع أبى نواس بالخمر يستعرض بقية جزئيات الصورة من وصف طيبها ، حتى يستجمع كل حواسه فى صوره التى تصدر عنها ، فهو سريع الانتقال بين الصورة الشمية ، إلى اللمسية ، إلى الذوقية ، إلى التأثير العام الذى يمكن أن يظهر فى كيان الشاعر ، فطيبها مسك فى تصوُّره الشمى ، ومزجها بالماء الصافى أو النفس أيضاً مشهد تذوقى ينم عن اهتمام الشاعر بها فى مراحلها المختلفة ، وهو يشى فى نفس الوقت بتقليدية الشاعر فى عرض مسألة المزج بهذا الشكل ، ثم يستتبعه هذه المشاهد بإصدار بصرية يرينا من خلالها شباك الدر على ديباج الياقوت ، وهو يدور حول مزج الخمر بالماء على صفائه ونقائه المعهود .

وما ن ينتهى الشاعر من عرض مشهد الخمر نفسها - على هذا النحو - حتى ينتقل إلى تصوير محاور علاقتها الخارجية ، فيرسم عدة لوحات فنية يظهر الساقى بطلاً فى واحدة منها ، حيث يراه الشاعر قمراً تجمعت فيه أيات الجمال ، كأنما اشتق منه هاروت سحره ، ويظهر المغنى بطلاً آخر فى لوحة جزئية أخرى تكمل المشهد الخمرى ، ويعرضه أبو نواس فى صور سمعية طريفة تظهر فيما يسمعه الندماء منه ، ومايجلبه لهم من طرب وغناء ، لايسعهم معه إلا إطالة النظر ، لايدرون شيئاً مما يحدث حولهم فى العالم الواقعى .

ولم تعدم الطبيعة نصيبها ضمن مقومات اللوحة الكبرى التى رسمها أبو نواس للخمر ، بل صارت إطاراً جميلاً لمجلس الشراب ، فهى روضة غناء تكشف جانباً من الحضارة العمرانية التى شهدها المجتمع العباسى من ناحية ، وهى حديقة تتناغم أطيارها وأجواؤها مع الظروف النفسية التى هيأتها الخمر لشاربيها من ناحية أخرى .

وهكذا بدا أبو نواس أميناً فى نقل الصورة الخمرية حين استمدها من واقع الحضارة الجديدة ، وإن كانت محاولاته لاتزال مستمرة حول مزج مواد هذا الواقع التصويرى بصور الواقع التراثى الذى فرض نفسه على الشاعر من خلال أسلافه ، وفوق هذا كله تظهر التجربة الخمرية معلماً بارزاً فى كثير من صور القصيدة ، بما لها من دلالة دقيقة على صدق الشاعر فى معايشة موضوعه ، وفى صراعاته النفسية الدائبة بين الموروث وبين المادة الجديدة ، وهى الصراعات التى تظل واردة حول

موقفه الاجتماعى الذى يعكسه التجديد الزمنى لخروجه إلى الحانة فتارة يتخفى ليلاً لاختلاس اللذة والمنادمة ، وأخرى تراه يفتقد كامل متعته إلا من خلال مجاهرته بالمعصية وخروجه إليها ظهراً .

(٢)

وعلى هذا يمكن الاعتداد بهذه القصيدة نموذجاً من نماذج الفن الخمرى النواسى فى شكلها ومحتواها ، وإن كان أبو نواس قد نقل بعضاً من صفات الممدوحين فى قصائد المدح ليضفيها على ندمائه فى المقدمة ، حيث أضفى عليهم من صفات الكرم والشرف والعزة والشجاعة مايرقى بهم إلى درجة الممدوح ، وفى انتقالة منطقية مقبولة – حسب تصوره – حاول أن يفلسف موقفهم من الزمان وصراعهم معه ، وبعد هذا التمهيد رأيناه يلجأ إلى التراث يستقرئ بعضاً من الصور التى ضخمها ، وزاد من تفاصيلها حين أخذها ، وأضفاها على خمره ، ثم انتقل منها إلى وصف صحبته ومنادمته لهم ، وهم ماحاول إظهاره من خلال عرض المجالس الخمرية فى صور حية ظهر فيها الساقى والمطرب والنديم ، وأحاطت بهم الطبيعةب كل مافيها من معالم الجمال .

وتظل للروح القصصية سيطرتها الواضحة على القصيدة ابتداء من تعامل أبى نواس مع الصور من منظور حركى ، استطاع أن يوفره لها ، حيث اعتمد على الحركة منذ انتهائه من حيث المقدمة التى خلصت لتصوير أصحابه ، وثنائه عليهم ، وانتهى منها إلى إبراز رغبته فى منادمتهم على خمر معينة ، راح يجيد الانتقال إلى تصويرها فى شكل منطقى ، وإلى جانب عنصر الحركة راح يستعين أيضاً بالحوار ، حيث أصبح مكملاً لأداته الفنية ، تلك التى أجاد استغلالها فى كثير من صور القصيدة، كما أجاد التنويع فيها بين أبياتها المتعددة .

ومع هذا فنحن لانطالب أبا نواس أن يكون قصاصاً ، أو أن يلتزم بقواعد الفن القصصى الذى لم يعرفه عصره ، ولكن يبدو أن تجربته الخمرية ظلت حافلة بما فيها من الحركة والحيوية ، وبما ظهر فيها من أبطال شاركوه خوض مغامراته ، الأمر الذى ساعده على إخراج القصيدة فى الصورة التى رأيناه يصدر فيها صياغته الدقيقة التى كشف من خلالها عن طبيعة تجاريه ، وهى براعة ساعدته على تسجيل صراعه النفسى والاجتماعى ، وكثر فيها عنصر الوصف الذى لاكتمل النزعة القصصية إلا

به، حتى ظهرت لنا الحياة من حول الشاعر مليئة بالصخب والضجيج ، وقد انتشرت فيها معالم الجمال ، وهى صور أشبعت فى نفسه رغبات كثيرة عاش أسيراً لها وبدا شديد الاقتناع بها .

ولم يكن بروز العناصر القصصية عشوائياً فى القصيدة ، إذ اعتنى به صاحبه ، فراح ينوع فيها ، ويحرص على الإجادة فى عرضها ، من ذلك توزيع الحوار – مثلاً – بينه وبين أصحابه حيناً ، أو بين الندماء جميعاً وبين صاحبة الحانة كطرف آخر حيناً آخر ، كما وفر للقصيدة فكرة البطولة ، وجسدها من خلال عنصر الحركة ، وهى بطولة تعدد أصحابها على مستوياتهم المختلفة من ندماء ، وسقاة ، ومغنين ، وصاحبة الحانة ، وإن كان لايخفى أيضاً أن أبا نواس قد تصدر هذه البطولة ، حين جعل نفسه زعيم عصابة السوء دون وجل بل على العكس من ذلك جاءت تلك الزعامة محلاً لفخره بنفسه وبعصابته على السواء ، والمهم أنه استطاع إقناعنا بنشاطه كبطل رئيس فى هذه القصة الخمرية ، ومن حوله شخصيات متعددة تقوم ببطولات ثانوية تعد ضرورة من ضرورات الفن القصصى .

ولم ينس أبو نواس أن يجعل المتلقى يعيش معه متأملاً كل صراعاته الاجتماعية ، وهو بذلك يستكمل عناصر القصة ، إذ يحدد الفترة «الزمانية» التى تقع فيها «الأحداث» ويدور «الحوار» ، وتتحرك «الشخصيات» ، وهى تلك الفترة المتأخرة من الليل بما لها من مدلول اجتماعى ونفسى سبق أن عرضنا لهما من قبل ، ولاشك أن «مكان» الأحداث قد ظهر فى أكثر من صورة ، وتعددت زواياه منذ طروق العصابة للحانة ، إلى لحظة الشرب والطرب ، إلى مرور السقاة على الندماء بكؤوس الخمر ، إلى تصوير تلك الرياض التى أحاطت بالسكارى من صحبه وندمائه .

ولايعنينا من هذه القصة دقة تمسك الشاعر بكل عناصرها ومقوماتها ، بقدر مافرضه عليه الموضوع ، وأملته التجربة ، فهو بصدد تصوير صراعات نفسية معاشة تكررت فى حياته ، ورأى فيها ذاته وقد توحدت مع ذوات أصحابه ، وتفاعلت معها من خلال نوع من الاتفاق الفلسفى فى طبيعة الرؤية للحياة ومصادر اللذة ، وتحديد الموقف منها ، الأمر الذى دفعه إلى الإعجاب بأشخاصهم ، وهو إعجاب لايصدر إلا عن ولائه لهم ، واطمئنانه إلى اتفاق تام ، واتساق حتمى مع كل مايذهبون إليه ، ويلهجون به .

(٣)

لقد اتخذ أبو نواس من خمره مشجباً يعلق عليه صوراً مختلفة من صراعات حياته ، ولكى يتسق مع نفسه ، وحتى يتخلص من بعض صراعاته إزاء تلك المشكلات آثر أن يسرف فى الخمر بلا حساب ، فكان إسرافه فيها موزازياً لإسرافه فى شعوبيته وزندقته ومجونه وعربدته جميعاً ، أو كان – بمعنى أدق – صورة دقيقة منها، ووجهاً آخر لها .

وعلى المستوى الاجتماعى اتخذ أبو نواس من الخمر خليلاً ونديماً ورفيقاً يشد إليه الرحال ، ويكثر إليها سفره ، ليستمتع من تأثيرها بسعادة غامرة ، طالما اشتد طموحه إلى تحقيقها ، فكانت الخمر ممدوحه ، وبدت محط آماله ، وتحولت إلى مصدر العطاء الذى يلجأ إليه ، كلما اشتدت به الحاجة النفسية ، أو زادت عليه ضغوط الحياة ، ومن هنا بدت رحلته إليها محفوفة بالأخطار ، إذ كانت جهاداً طويلاً وشاقاً يقتحم من الليل ظلمته ، ومعه أقرانه من عصابة السوء التى كانت هى الأخرى مصدراً مؤكداً لسعادته ونشوته .

وعلى مستوى العلاقات بين الشاعر وبين تلك العصابة نجده وقد كاد يستبدل بفكره الرفقة الجاهلية التقليدية هذا الموقف الانتمائى الجديد لمجموعة توحدت فلسفتها، واتفقت رؤاها للحياة من منظور أخلاقى واجتماعى متشابه إلى مدى بعيد .

وعلى المستوى الفنى حققت له الخمر فرصاً واسعة لطرح قضايا التجديد التى زعم حرصه عليها ، وتبنيه إياها بدلاً من أطلال القدماء ، ولكنا هنا نطرح تحفظاً مبدئياً سنعرض له تفصيلاً بعد ذلك عند رصد ملامح التجديد فى الخمرية النواسية ، والأصول التى أفادها من أسلافه القدماء فى نفس الاتجاه ، مما يضع تجديده فى حجمه الطبيعى بعيداً عن المبالغات التى قد تطرأ على الموقف ، فتجعل منه الأستاذ الأول للفن الخمرى وتتجاهل – آنذاك – أصداء التراث الطويل الممتد على تكوينه الفنى بصفة خاصة .

وعلى المستوى النفسى استطاع أبو نواس أن يتخذ من الخمر معادلاً للمرأة فى حياته ، فراح يصورها على الصعيد الغزلى ، ليراها مرة «مجوسية الأنساب» وأخرى «مخطوبة» أو «متزوجة» وغيرها «مشتاقة» ، وندماؤه عشاق يرحلون إليها ، أو «عانساً»

تأبى الزواج بغيره ، أو بغير أفراد عصابته فتحتفظ لهم ببكارتها ، وغير ذلك مما يوحى بشدة تلهف الشاعر عليها ، مما يدفعه إلى رسم الكثير من صور الإعجاب بها فى كل هذه الحالات وأشباهها وفيما تتركه فى نفوسهم وعقولهم من تأثير يسعدهم فى عالم الضياع بين النشوة والسكر واللهو والرفاق .

وعلى المستوى الدينى بدت خمر النواسى رد فعل لفشله فى التمسك بأهداب دينه وكشفت عن ضعف عقيدته ، فبدا شاباً متحللاً يحاول التخفف ، أو الانصراف عن القيام بالأعباء الدينية ، والتكاليف ، والعبادات ، حتى إذا ما أحس مزيداً من فشله جاهر بإعلان المعصية ، فراح يسخر من مقومات دينه ويستهزئ بها ، لأنه يسخر - ضمناً - بكل مقومات عالم الفضيلة التى أسقطها أمام الكأس ، ليبرز من ورائها بطولات زائفة لارصيد لها من الواقع ، بل كمن رصيدها الأكبر فى أعماقه وخيالاته ، فاتخذ منها معبوده الأول ، من حوله يطوف حتى الثمالة ، ولها وحدها يقدم القرابين والصلوات ، ويسجد تقديساً وإعجاباً ودهشة بها ، ورغبة فيها ، فهو لايكاد يطيق دون السجود لها صبراً على حد تعبيره عن موقفه وموقف ندمائه معه .

وعلى المستوى السياسى بدت الخمر النواسية صالحة لأن تكون استكمالاً لتيار الشعوبية من منظور حضارى ومذهبى معاً ، إذ كانت حافزاً للشاعر لأن ينظم مانظمه فى السخط على بداوة العرب ، والسخرية من أنماط شرابهم التى ضاق بها ، وسخر منها ، متناسياً منها من طردته القبيلة الجاهلية بسبب نظائر مسلكه ، وربما تناسى أيضاً انتشارها لدى كثير من شعراء العصور الأدبية المختلفة ممن كانوا مثلاً يحتذيها ويسير على منوالها فى فنه ، وقد آثروا تجاوز القيم الدينية على طريقة الأخطل وأمثاله من شعرائها الكبار .

ولعل فلسفة «الإغراء» كانت تقف ضمن الدوافع القوية التى حدت بأبى نواس إلى الإسراف فى مسلكه ، حيث دفعته دفعاً إلى سلوكه الماجن بلاحساب ، فهو يعرف الرقيب ولكنه لايخشاه ، بل يخاتله ويخادعه وصولاً إلى مصدر اللذة ، ولذا ارتفعت عنده صيحات الإغراء ، معلنة عن شدة تعلقه بالخمر منذ تضحيته بحديث الطلل فى سبيلها ، رفضاً لبلاغة القدماء وتراثهم ، وإيثاراً للجديد حين يتعلق بالخمر على وجه التحديد :

صفةُ الطُّلولُ بلاغةُ القُدْمِ ... فاجعلْ صفاتَك لابنة الكرْمِ
فعلامَ تُذْهلُ عن مُشَعْشَعة ... وتهيم فى طَلَلٍ وفى رَسْمِ ؟

إلى تضحيته المعلنة بكل القيم الاجتماعية والدينية فى سبيل الوصول إليها :

لاتسقنى الدهرَ إما كنت لى سكنا   إلا التى نص بالتَّحريم جبريلُ
إن كان حرّمها الفُرقان بعدُ فقد   أحلهَا قبلُ توراةٌ وإنجيلُ

بل أدت به التضحية إلى اصطناع محاولات عابثة لشربها على أى دين من الأديان :

خذها على دين المسيح إذ نهى   عن شربها دين النبى محمد

فإذا وجد مسوغات شربها غير مهيأة أو واردة ضرب صفحاً عن كل الأديان ، واتخذها له ديناً يفلسف من خلاله كل حياته :

فخذها إن أردت لذيذ عيش   ولاتَعْدل خليلى بالمدام
فإن قالوا : حرامٌ ، قل : حرام   ولكن اللّذاذة فى الحرام

فإذا بإغراء الخمر يملك عليه فؤاده ، بل تصبح معادلاً تلتقى فيه رؤاه المختلفة دينية وسياسية واجتماعية وغزلية ، وهو ماراح يسجله فى قوله متشبثاً بمسلكه :

دع عنكَ لومى فإن اللوم إغراءُ   وداونى بالّتى كانَتْ هى الداءُ

وكأن كل ظروفه قد استحالت إلى دوافع تحثه على مزيد من السكر والجهاد فى سبيلها ، فصورتها فى ذهنه هى الحقيقة الوحيدة التى يركن إليها ، بصرف النظر عن طبائع المعوقات التى يمكن أن تحجبه عنها ، أو تحجبها عنه .

ولذلك ظلت فلسفة الإغراء مسيطرة عليه ، آخذة عليه لبه ، حتى أصبحت مفتاحاً لشخصيته ، لايتحرك إلا قاصداً الحانة ، بل لايحرك شخصيات مسرحياته الخمرية إلا إليها ، بل يلجأ إلى إغراء صاحبة الحانة ، حتى تفتح لهم أبوابها بلاخوف، فهو يبعث فى نفسها الاطمئنان الذى يصوره نمطاً من أنماط الإغراء أيضاً ، يصل إلى مداه حين يجعل حياتها وموتها رهناً به ، وبأفراد عصابته من خلال استعدادهم جميعاً للإنفاق فى سبيل الخمر :

فأحييَ بربحهم فى ظل مكرُمَةٍ   حتى إذا ارتحلوا عن داركم : موتى

أو حتى فى إقناعها بأنهم لم يجتمعوا عندها إلا من أجل الشرب فحسب ، فهم ليسوا من قطاع الطرق ، ولا لصوص العصر ، ولم تلتق فلسفتهم أو تتوحد إلا على أعتاب حانتها :

فلما طرقنا بابها بعد هَجْعَةٍ   فقالت : من الطُّراق ؟ قلنا لها إنّا :
شباب تعارَفْنَا ببابك لم نكُنْ   نروحُ بما رُحْنَا إليك فأدخلنا

فحواره مع صاحبة الحانة ينطلق أيضاً من منظور الإغراء ، وهو مايصنعه مع أفراد عصابته مراراً ، بل يوسع الدائرة لتشمل شباب العصر جميعاً فى محاولات دائبة لأن يركبوا الموجة التى ركبها أبو نواس ، وأن يستمروا معه فى نفس الاتجاه بلا انقطاع أو تخلف .

وتتحول حياة أبى نواس – على هذه الصورة – إلى لوحات خمرية متعددة ، يضمها إطار واحد تحكمه الديمومة ويشيع فيها التواصل والتجدد ، ويغلفها الإصرار والمغالاة ، إذا استثنينا بعضاً من لحظات الندم التى أفاق فيها من عالم السكر ، وصحا إلى حقيقة آلام الواقع ، فأصدر بعضاً من بياناته الشعرية تعلن توبته عن الاستمرار فى مسلكه ، ولكنها بدت توبة مؤقتة محكومة بلحظات قليلة فى كثير من الأحيان ، على نحو مايسجله قوله على منهج أصحاب الإرجاء :

يارب إن عظمت ذنوبى كثرة   فلقد علمت بأن عفوك أعظم
مالى إليك وسيلة إلا الرجا   وجميل عفوك ثم إنى مسلم (٥)

وهى أقوال يجبها إسرافه فيما ذهب إليه من صيغ التحدى التى صدرت عن وعيه بما يقول ، وإدراكه طبيعة العقاب ، وإصراره على ارتكاب المعصية :

إن كنتما لاتشربان معى   خوف العقاب شربتها وحدى (٦)

ومن مثل قوله :

يامَن يلوم على حمراء صافية   صِرْ فى الجنان ودعنى أسكن النارا (٧)

أو قوله :

فقلت والليل يجلوه الصباح كما   يجلو التبسم عن ثغر الثنيات
يا أحمد المرتجى فى كل نائبة   قم صاحبى نعص جبار السموات
وهاكها قهوة صهباء صافية   منسوبة لقرى هيتٍ وعانات (٨)

وكذا قوله على مستوى التضحية الصريحة بالعبادات أمام الخمر :

عاذل فيها أطعنى   وأقل الآن لومى
واشرب الراح ودعنى   من صلاة كل يوم

---

(٥) ديوان أبى نواس ٢٤٤ .
(٦) نفسه ٥٧٨ .
(٧) نفسه ١٩٣ .
(٨) نفسه ٢٥٧ .

وإذا مــــاحــــــان وقـت لـصـــــلاة أو لـصــــوم
فـــارفع الـصــوم بشـــرب وامــــزج الخـــمـــر بنوم

وعلى هذا النسق كـان موقف التوبة أو الزهد الذى صوره أبو نواس فى بعض من قصائده ، حيث افتقد فيها تلك الديمومة التى رصدها للخمر ، والتى أصبحت معياراً دقيقاً من معايير حياته العامة والخاصة ، وبدا كل ماطرأ عليها أمراً مؤقتاً يذكرنا بموقف الشاعر فى مدرسة الغزل اللاهى حين يرتدى ثوباً عذرياً أحياناً ، ويتمسح بأركان العذريين مؤقتاً ، ولايبقى له من مقومات حياتهم شئ إلا تلك «الآنية» التى يفرضها على نفسه ، وهى تتناقض مع الديمومة التى تلون حياته بألوان ثابتة غير قابلة للتغير أو التحول ، فإذا استعرنا فكرة «الديمومة» و «الآنية» من عمر بن أبى ربيعة فى موقف الغزل ، وجدناها قابلة للمرونة والتطبيق بسهولة على مسلك النواسى فى زهده وندمه ، يقول عمر على نهج العذريين مثلاً :

يقـول خليلى إذ أجـازت حـمـولهـا خوارج من شوطان : بالصبر فاظْفَرِ
فـقلتُ له : مـا منْ عـزاءٍ ولا أسى بمُسل فـؤادى عن هواها فـأقـصـر
ومـا من لقـاء يرتجى بعـد هذه لنا ولهم دون التـفـاف الجـمَّـر
فـهـات دواءً للذى بى من الجـوى وإلا فـدعنى من مـلامك واعـذر
تبـاريح لايشـفى الطبـيب الذى به وليس يواتيـه دواء المبـشـر
وطورِيّن طوراً يائســاً مَن يعـوده وطوراً يرى فى العين كـالمتحير(١٠)

فإلى هذا الحد استطاع عمر أن يتقمص شخصية الشاعر العذرى ، وأن يبدو موهماً بصدق العاطفة بنفس القوة ، فهو يبدو قادراً على تمثلها ، وتصويرها مقتنعاً بتصويرها ، ولكنا مع هذا لانزال ندرجه ضمن مدرسة الغزل اللاهى أو الحضارى بكل مقوماتها وطوابعها الخاصة التى عرفت بها ، وانتشرت فى معظم شعره ، ومثلت فلسفة حياته الغزلية على حقيقتها ، بعيداً عن تلك النظرات السريعة الخاطفة المحكومة

---

(٩) نفسه ١١٧ .

(١٠) ديوان عمر ، انظر الغزل بين الجاهلية والإسلام د. شكرى فيصل ٤٥٩ فى معالجة قضية الآنية والديمومة التى استعرناها منها هنا .

أجازت حمولها : مضت نوقها بها . شوطان : اسم مكان . أسي جمع أسوة يريد القدوة التى يقتدى بها فى الصبر والكف عن حبه ، الجمر : موضع رمى الجمار حيث يكثر الناس ويلتف بعضهم البعض .

بآنية الموقف .

من هنا يصبح من الضرورى أن نتبين الخيط الذى يحكم ديمومة الرؤية واستمراريتها لدى الشاعر ، وماهية الاتجاه الذى يتكرر فى شعره من خلال «الذاكرة الفاعلة» التى تطرح نفسها على كل المواقف ، التزاماً بهذا الخط العام الذى يسير عليه الشاعر طوال حياته ، حتى إذا تصور أنها قد آذنت بالمغيب ترك وصيته المشهورة .

خليلى بالله لاتحفـرا لى القبـر إلا بقطربل
خلال المعاصر بين الكروم ولاتدنيانى من السنبل
لعلى أسمع فى حفرتى إذا عصرت ضجة الأرجل

وهو يريد هذا المكان بالذات ليستمع بسماع أصوات ندمائه وضجة الأرجل على حد تصويره ، وهى الوصية التى تنم عن الطابع الحقيقى لحياته ، مما التمس لديه شيئاً من موقف أبى محجن الثقفى ، حين حبسه سعد بن أبى وقاص فقال :

أما والله ماحبسنى بحرام أكلته ولاشربته ، ولكنى كنت صاحب شراب فى الجاهلية وأنا امرؤ شاعر يدب الشعر على لسانى فينفثه أحياناً ، حبسنى لأنى قلت :

إذا متُّ فادفنى إلى جنب كرمة تروِّى عظامى بعد موت عرُوقُها
ولاتدفننى بالفلاة فإننى أخاف إذا مامتُّ ألا أذوقها

وكان أبا نواس قد استوحى هذا التشبث بديمومة الرؤية الخمرية من واقع اقتناعه بها ، وربما وجد سنداً لدى بعض من الأسلاف على نحو قول أبى محجن أو غيره ممن عاقروا الخمر ، وأعلنوا عجزهم عن الانصراف عنها ، واعترفوا بالاستسلام الكامل لها .

من هنا يصعب إخراج أبى نواس من دائرة المجون والزندقة ولو بشكل مؤقت ، فقد امتلأ بها عقله ووجدانه ، حتى صور أشد درجات اللهو والعربدة فى عصره ، وقطع فى طريق الزندقة أشواطاً لاتمحى من تاريخه بسهولة ، إذ لايمكن إخراجه من هذه الدائرة لإدراجه ضمن شعراء الزهد ، لمجرد أنه تنبه لخطأ فى مسلكه فى فترات ما ، فأصدر فيها توبته وندمه ، حتى بدا أقرب إلى حس الزهاد فى تلك الفترات ، ولكنها لم يطل أمدها ، ولم تلتق معاً فى مجرى متمايز يمكن أن يرسم له رؤية متكاملة ، بل ظلت متناثرة تناثر أيام حياته التى قضاها بين حانات الخمر أولاً وثانياً وأخيراً ، قبل أن يكون رجل زهد أو ورع أو عبادة ، من هنا كان صدق أبى نواس مع

نفسه ، وكان اتساقه مع ندمائه أقرب إلى تمثيل حياته من أى اتجاه آخر يمكن أن نضيفه إليه .

(٤)

ولم يكتف أبو نواس فى موقفه الخمرى بالإشارات الغزلية التى راح يقحمها على القصيدة من منطق التصوير والتشخيص ، أو عرض المواقف والانفعالات ، ولكنه حرص كثيراً على إظهار الأبعاد الزمانية والمكانية التى يتخذ منها مسرحاً لأحداثه فى علاقته بالحانة وصاحبتها ، مما يكاد يذكرنا بموقفين :

أحدهما موقف المادح حين يذهب إلى ممدوحه متجاوزاً الفلوات بكل مشقاتها وعقباتها ، ومايتنشر فيها من القتامة وظلمة الليل ووحوش الطريق ، وثانيهما موقف الشاعر الغزل حين يستعرض مغامراته الليلية جهاداً دائباً فى سبيل الوصول إلى ديار محبوبته ، واقتحام سياج الحراس من حولها ، من هنا يبدو تكرار مشهد الليل عند أبى نواس نفسه قريباً من ليل شاعر الغزل الحضارى الذى آثر أن يلهو من خلال مغامراته وتضحياته وبطولاته ، ومن خلالها أيضاً فلسف حركة حياته من منظور غزلى تخذ فيه من الليل ستاراً وجلباباً ، فكان الزمن - بهذه الصورة - قاسماً مشتركاً بين خمر أبى نواس وغزل شعراء الحضارة فى عصره وفيما قبله ، على نحو مارصده عمر بن أبى ربيعة الذى مهد له الطريق ، وبقى عليه فقط أن ينقله من مجرد حديث غزلى إلى حوار خمرى ، مما يذكرنا ببعض صور عمر - أيضاً - من مثل قوله :

ولقد دخلت البيتَ يُخشى أهلُه   بعد الهدوء وبعد ماسقط النّدى

وهو عنده - أيضاً - بعد فناء الصوت وغياب القمر وهدوء القوم إلى النوم :

فلما فقدتُ الصوت منْهمْ وأُطفئتْ   مصابيحُ شُبَّت بالعشاء وأنْوُرُ

وغاب قمير كنتُ أرجو غُيُوبَهُ   وروَّح رعيانٌ ونوّم سُمَّرُ

إذ لاشك أن مشهد الليل المكرر - على هذا النحو - إنما يسجل دلالة هامة تكشف عن تقارب نفسية الشاعرين ، أو هو يقترب بهما من دائرة واحدة محكومة بالظلام الذى يستغل للاقتراب من الرذيلة ، أو السعى إليها ، على أن يكون فى مأمن من المجتمع الذى يغترب عنه الشاعر - أو يتمنى ذلك - فى مثل هذه الأحوال .

ولذلك تبدو وظيفة الليل عند النواسي وثيقة الصلة النفسية والفنية بنظائرها عند عمر الذى رأى فيه غلافاً جيداً ، يحميه من سطوة المجتمع ، ويمنحه الفرصة لمعايشة عالمه الغزلى حيث يجد متعته ولذته :

بتنا بأنعم ليلة وألذها ... للنفس ماستَر الصباح حجابُه

من هنا كانت سعادته الغامرة بالليل ، الأمر الذى استكمله بكرهه للنهار الذى لايتلاءم مع صراحة اللذة ، والمجاهرة بما ينشده من الرذائل ، وهو الأمر الذى تعجله أبو نواس من صاحبة الحانة حيث رفض أن ينتظر بزوغ الصباح ، ربما يومه ، وانبلاج ضوئه ، بتأثير الخمر ، حيث يقول فى لهجة المتحدى الواثق من اقتناعه بمسلكه :

فلما فقدتُ الصوت منهمْ وأطفئتْ ... مصابيحُ شُبّت بالعشاء وأنْوُر
وغاب قمير كنتُ أرجو غُيُوبَهُ ... وروّح رعيانٌ ونوّم سُمّر

وقبل أن يسدل الليل ستاره ، ويسلم القياد للصباح ، وبمنطق آخر قبل أن تفسح الرذيلة المجال للفضيلة ، يصل الأمر بالشاعر وأصحابه إلى ذروة اللذة ، ومعايشة نشوته حتى استغرقهم سبات عميق من شدة المتعة ، ومن روعة ماوقع بأسماعهم ، وما رأته أبصارهم فى مجالس الطرب والغناء والخمر .

ومن المؤكد أن أبا نواس قد اتخذ من تلك الدلالات الزمنية الغامضة مجالاً رحباً لنشر فسوقه وعربدته ، فكانت حالته النفسية هى الدافع الأول له لكى يعيش فى الظلام مغترباً عن مجتمعه إلا عن «عصابة السوء» التى ترنم باسمها ووجد ذاته فى وجودها .

وتوقف أبو نواس عند النهار وإشراقة الصباح فى تصوير الخمر ذاتها ، وكأنه يكمل بذلك تمرده على كل القيم ، ويعلن حربه وعصيانه حيناً من منطق الشعوبية الصارخة ، وأحياناً من منطق الزندقة بما تحمله من شكوكه ، وماتعكسه من صور استهتاره على نحو ماكشفه فى كثير من شعره :

بكرَتْ على تلومُنى فأجبتُها ... إنى لأعْرفُ مذهب الأبْرار
فدعى الملامَ فقد أطعتُ غوايتى ... وصرفْتُ معرفتى إلى الإنكار
ورأيتَ إتيانى اللذاذةَ والهوىَ ... وعُجلى من طيب هذى الدار
أحرى وأحزمَ من تنظُر آجلٍ ... علمى به رجمٌ من الأخبار

مـــاجـــاءَنا أحـــدٌ يخـــبـــر أنه فى جنة مُـذ مـات أو فى نار (١١)

وكأنه يرسم صورة دقيقة لما يعتمل من هذا القلق وذلك الاضطراب ، وإن كان يظل غريباً فى تلك الصورة ماقرره حين صرف معرفته إلى الإنكار - على حد تعبيره - لمجرد أنه لم يجد من يعود من الآخرة ليخبره عن حقائق الجنة والنار ، ومارآه فى أى منهما ، إذ تتضح سذاجة الفكرة وقبح العرض وخاصة إذا صدر عن شاعر يعايش عصراً مليئاً بالحركة العلمية ، ويعج بصور مختلفة من الجدل والمناظرات بين رجال الكلام والفكر الفلسفي ، وهو تصور كان مقبولاً أن يطرح بصورة مقنعة ومبررة من لدن شعراء عصور أخرى لم يعرفوا ما الإسلام على نحو مابدا لدى طرفة بن العبد فى الجاهلية ، حين قال متفلسفاً فى رفض لوم اللائم ، وتحدى عاذله عن طريق الصيغة الجدلية المشهورة :

ألا أيّهـذا الزاجرى أحـضُـرَ الوغى وأن أشهد اللذات هى أنت مخلدى ؟

فـإن كنت لاتستطيعُ دفع منيـتى فـدعنى أبادرها بما ملكت يدى!

فمما لاشك فيه أن طرفة يبدو أكثر قدرة على الإقناع ، وأكثر عمقاً من أبى نواس فى عرض فكرته ، إذا وضعنا فى الاعتبار - وهذا ضرورى - طبيعة الفارق الزمنى والعقائدى البعيد بين الشاعرين .

لقد انطلق أبو نواس من وراء الخمر ومؤثراتها متزندقاً ، فأعلن عن نفسه فى شعره ومسلكه معاً ، فجاءت الصور مليئة بالقبح والفجاجة الأخلاقية على الرغم من صدقه الفنى فيها وخاصة ما جاء منها مليئاً بالتصريح والمجاهرة بلفظ الإنكار ، ذلك أنه يرفض - آنئذ - ركناً هاماً من أركان دينه الذى تزداد عليه جرأته ، ويشتد تطاوله:

ياناظراً فى الدين مـــا الأمــرُ ؟ لاقـــدرٌ صحّ ولاجَـــبْـــرُ

مــاصحّ عندى من جَـمـيع الذى تذكــرُ إلاّ الموت والقـــبـــر (١٢)

وهى صورة تسجل ضيق الأفق النواسى ، وتحدد أبعاد النظرة السطحية ، وتكشف قصورها عن تجاوز المحسوس حول القبر والموت ، فهو لم يتجاوز كثيراً جاهلية طرفة ، أو زهير ، أو حاتم ، أو غيرهم ممن وقفوا بخيالهم وحواسهم عند نفس المشهدين ، عجزاً منهم عن التحول إلى إدراك غيبى نزل به الدين الإسلامى بعد ذلك. ولعلنا نذكر هنا لحاتم بيته المشهور :

(١١) انظر الموشح ٢٧٧ . (١٢) الديوان ٢٤٢ .

أماوىّ هل يغنى الثراء عن الفتى إذا حشرجت يوما وضاق بها الصدر
إذا أنا لأنى الذين أحــبُّـهم لملحودةٍ زُلَج جوانبها غُبر

وقول طرفة :

لعمرُك إن الموتَ ما أخطأ الفتَى لكالطِّوَلِ المُرخَى وثنْيَاهُ باليد

أو قول زهير :

ومن يَخْش أسباب المنية يَلْقَها وإن رامَ أسبابَ السَّماء بسُلَّم

وهكذا يتهاوى أبو نواس مع تضاؤل حجم الفكرة التى سعى إليها ، وإذا هو يهبط من علياء فكره حين يتجادل حول قضية المعاصرة وعلاقتها بالتراث ، لكى ينحدر إلى أخطر المزالق الدينية ، حين يعلن زندقته من منطق جاهلى تماماً ، جعله يعيش وثيثة الفكرة ، مما انعكس - بالتالى - فى وثيثة سلوكه حول اللذة التى دفعته إلى الهجوم على الحضارة العربية فى صورتيها : المادية والاجتماعية ، وهكذا بدا سعى أبى نواس وراء الخمر صورة مؤكدة لزندقته الماجنة ، وهى صورة تعكس - بصدق - قمة هروبه من تكاليف الدين ، وتقاليد المجتمع وقيمه ، مما دفعه إلى إعلان التحدى، والإصرار عليه ، والمجاهرة به ، حتى فى الأشهر التى يعتز بها المسلمون فى عباداتهم :

شربت الخمر فى رمضانَ حتىّ رأيتُ البدرَ للشِّعْرى شَريكا
فقال أخى : الديوكُ مناديات فقلت له : ومايُدْرى الدُّيُوكا ؟ (١٣)

وعلى هذا الأساس فإن الدفاع عن أبى نواس ومكانته فى الشعر العباسى لايقتضى - إطلاقاً - الدفاع عن عقيدته أو تبرير مجونه ، فالذى لاشك فيه أنه قد تحول بفن الشعر إلى توظيف سياسى ، استهدف - بالتأكيد - خدمة العنصرية الفارسية من خلال الدعاية للفكرالشعوبى ، وشن الهجوم على الجنس العربى ، والأمر الذى وسع الشاعر من دائرته حين مده إلى الدين الإسلامى ، فشمل المسلمين جميعاً .

مثل هذا الموقف الأخلاقى ، أو الاجتماعى ، تظل له سماته وخصائصه ، وهو يختلف - فى طبيعته النوعية - عن موقفه فى ميزان النقد كمبدع له أدواته ، ووسائل معالجته ، ومن حقه أن نحترم قدراته ، وأن نبرز دوره فى الصياغة الجمالية ، دون أن نضع الحاجز الأخلاقى بيننا وبينه حين ندقق فى تحديد مكانته الفنية ، وخاصة إذا

---

(١٣) الديوان ٤٧١ .

وضعنا فى الاعتبار حالته النفسية الممزقة فى صراعها بين القديم والجديد ، وهو تمزق انتهى لصالح القصيدة العربية حين نظم أبو نواس شعره على نهجها ، ومن خلالها ، ويبدو أن نقادنا القدامى قد نفذوا إلى الوعى الكامل بهذه الحقيقة على نحو ماناقشه القاضى الجرجانى فى «الوساطة» من حدود فاصلة بين الصدق الأخلاقى والصدق الفنى لدى الشعراء ، (١٤) وهو الأمر الذى انتهى عند الكثيرين إلى التحيز لأبى نواس، والحماس فى الدفاع عن مكانته من هذا الجانب ، فرأى ابن رشيق فى فنه أنه «كان أسير الناس شعراء ، وهو أشعر المولدين ، ليس فيهم من يضارعه» (١٥) ويبدو أن ذلك الإعجاب لم يأت فى صالح أبى نواس إلا من منظور ثقافته التى ضرب بجذورها فى تربة ذلك الحضارة التى راح يهاجم أصحابها ، وينعى عليهم تخلفهم ، فقد كان أبو نواس ، على حد تعبير ابن منظور فى أخباره :

«عالماً ، راوياً للحديث والأخبار ، أخذ اللغة عن الأعراب ، وروى الحديث عن العلماء ، وخرج إلى البادية ، فأقام فيها سنة» (١٦) ويبدو أن تلك السنة تركت أثرها فى تمرد أبى نواس على خشونة الحياة ، ورفضه بداوتها ، وانعكس ذلك كله فى سعيه الدائب خلف ترف الحضارة ، مؤثراً بذلك من حياته أبسط طرقها ، وأشدها سهولة ، وأقربها إلى التحلل ، ولذلك لايبقى لأبى نواس من فنه سوى ما أعجب به منه ابن المعتز حين فضله على جميع الشعراء إعجاباً بموقفه من فن «البديع» الذى ضرب فيه بسهم متمايز ، نأى فيه عن التكلف ، أو الإسراف المتعمد على غرار ماصنفه زعماء تلك المدرسة .

على أن فلسفة الحياة التى اتسق معها أبو نواس لم تكن قصراً عليه وحده مع أفراد عصابته ، بقد ما اتكأفيها على رصد تراثى بدا متناثراً فى كثير جداً من قصائده، وصوره الشعرية ، صحيح أن العصر ظل علامة بارزة فى فنه ، ولكنه لم يفتقد تلك الأصول التى استند إليها ، خاصة حين راح يتخذ من فلسفة الإرجاء محوراً يطرح عليه همومه ، ويدير من حوله حواره بناء على تصوره الذى حدده قوله :

ترى عندنا مـــا يُســـخط الله كلَّهُ   سوى الشركِ بالرَّحمن ربِّ المَشَاعر(١٧)

إذ يبدى أنه كان على صلة ما بفلسفة الإرجاء التى روج لها بعض من شعراء بنى أمية من قبل ، واعتنقها منهم فريق أذاعها فى شعره ، وقام بالدعاية لها فى قصائد طال بعضها ، وكثرت فيه التفاصيل ، وعرض المبادئ على نحو ماسجله ثابت

---

(١٤) يراجع فى ذلك : الوساطة بين المتنبى وخصومه للقاضى على بن عبد العزيز الجرجانى .
(١٥) العمدة ٢-١٣٢ .   (١٦) أخبار أبى نواس ١-١٢ .   (١٧) الديوان ٤٧١ .

قطنة (١٨) وهو من شعراء القبائل بخراسان ، وكان أزديا متعصباً موتوراً مال إلى فلسفة الإرجاء ، فطرحها دون أن يكفر أحداً من المسلمين معها عظم ذنبه ، لأنهم يفصلون بين الإيمان والعمل ، فالمسلم عندهم مؤمن ، وإن لم يؤد الفروض ، لأن أساس الإيمان عندهم الاعتقاد بالقلب ، لا العبادة العملية والطاعة ، ولعل هذا هو ماحفز أبا نواس إلى التصريح ببيته المشهور فى خطاب أحمد بن صالح بن عبد القدوس :

لعمرُك إن الموتَ ما أخطأ الفتَى ... لكالطِّوَلِ المُرخَى وثنْيَاهُ باليـد

ولذلك راحت فرقة المرجئة تتوقف فى إصدار الأحكام على أعمال الناس ، تاركة الأحكام لله تعالى يوم القيامة ، إلا الجور البين ، أو العناد الواضح فإنهم يصدرون أحكامهم عليه ، وهم لايستبيحون دماء الناس إلا دفاعاً عن أنفسهم ، ولايكفرون عثمان وعليا ، بل يسفهون رأى الخوارج لأنهم كفروهما ، فهما عبدان مؤمنان ، وما حدث من شقاق بينهما لايلغى إيمانهما ، والحكم متروك لله تعالى ، يقول ثابت قطنة فى تفاصيل مبادئ تلك الفرقة التى التقط أبو نواس بعضاً من خيطوها فأساء استغلالها (١٩) :

ياهندُ إنيَ أظنُّ العيشَ قد نَفِدَا ... ولا أرى الأمر إلا مُدبراً نكدا
إنيّ رهينةُ يوم لستُ سابقَهُ ... إلا يكن يومُنا هذا فقد أفِدا
بايعْتُ ربِّيَ بَيْعاً إن وفيتُ به ... جاورتُ قتلى كراماً جاوروا أحُدا
ياهندُ فاستمعى لى إنَّ سيرتَنَا ... أن نعبد الله لانشرك به أحدا
نُرجى الأمور إذا كانت مشبَّهةً ... ونصدُقُ القولَ فيمن جارَ أو عَندَا
المسلمون على الإسلام كلُّهمُ ... والمشركونَ أشتُّوا دينهم قِدَدَا
ولا أرىَ أنَّ ذنباً بالغٌ أحداً ... م الناس شركاً إذا ما وحَّدُوا الصمدا
لانسفكُ الدم إلا أن يُرَادَ بنا ... سفكُ الدماء طريقاً واحداً جَدَدَا
من يتق الله فى الدنيا فإن له ... أجر التَّقِيِّ إذا وفِّيَ الحساب غدا
وماقضى الله من أمر فلس له ... ردٌ وما يقض من أمر يكُنْ رشدا
كلُّ الخوارج مخطٍ فى مقالته ... ولو تعبدَ فيما قال واجتهدا

(١٨) انظر فجر الإسلام ٢٧٩ ، ضحى الإسلام ٣-٣١٧ ، والجزء الثانى من هذا الكتاب .
(١٩) الأغانى ١٤-٢٧٠ ، انظر : الشعر العربى بخراسان (حسين عطوان) ٢٥٧ .

أما على وعثمان فإنهما ... عبدان لم يشركا بالله مذ عبدا
وكان بينهما شعبٌ وقد شهدا ... شقَّ العصا وبعين الله ما شهدا
يُجزى علىٌ وعثمانٌ بسعيهما ... ولست أدرى بحق أيه وردا
الله يعلمُ ماذا يحضران به ... وكل عبد سيلقى الله منفردا

فهل كانت فلسفة الإرجاء كما صاغها الشاعر فى هذه الأبيات إلا ثغرة ينفذ منها الشعراء إلى سلوك متطرف تحت مبدأ انتظار العفو الإلهى يوم الحساب ، فإذا كان الأمر كذلك ، فقد بدا أبو نواس من أشدهم قرباً منه ، وزاد عليها حين بدا غير حريص على دينه – فى معظم الأحوال – فراح يذيع فلسفة الإنكار ، وينشر عجزه عن القيام بالتكاليف والعبادات الدينية ، ونصّب من خمره معبوداً يسجد له وقت الصلاة ، دون أن يحتفظ لنفسه بقدر من الدين يستند إليه سلوكه ، إلا من قبيل هذا الإرجاء الذى انتهت إليه بعض الفرق الفلسفية الإسلامية ، فى مقابل القول بالجبرية أو القدرية لدى الفرق الأخرى .

ولاشك أن هناك فرقاً واضحاً بين الشاعر حين يأخذ بمبادئ الفرقة خالصة كاملة ، وبينه حين يمزجها بفكر آخر ، يفسدها أو يحولها إلى طرق شتى قوامها الغواية والضلال على غرار ما أجاد عرضه أبو نواس وقصد إلى الترويج له .

ويبقى لخمرية أبى نواس بعد رصيدها السياسى الشعوبى ، وبعد رصيدها من منظور الزندقة والاستخفاف بالقيم الدينية ، يبقى لها رصيد آخر له أهميته أيضاً وخطره ذلك أنه لم يصدر فيها عن فراغ فنى ، ولم يكن الأول فيها بلا دليل يسبقه ، بقدر مابدا صورة مكملة لمناهج سلفية ، وأطر كاملة ، سبقه إليها جيل السلف من شعراء الفن الخمرى ، من هنا انطلق إلى فنه عبر ذلك الرصيد التراثى الذى وقع فيه اختياره على صور بعينها لدى الشعراء ، وجد لها صدى فى نفسه ، فراح يقتدى بأصحابها فى السلوك ، ويهتدى بها فى الفن ، فرسم لها نظائر كثيرة فى شعره ، جعلته موزعاً – شأن غيره من شعراء العصر – بين القيم الفنية الموروثة والقيم المستحدثة التى أضافها تجديداً أو تحويراً أو تعديلاً وإضافة .

وابتداء من حديث أبى نواس عن أفراد عصابته ، وانطلاقاً من ثنائه عليهم يبدو هذا الاقتداء بالقديم ، فهو يراهم مرة فى افتتاح تائيته كمصابيح الدجى :

وفتية كمصابيح الدُّجى غُررٍ ... شُمِّ الأنوف من الصِّيد المصاليت

وفى صدر رائيته يراهم من نفس المنظور فتيان صدق :

وفتيانِ صدقٍ قد صرفتُ مَطيَّهم ... إلى بيت خمّار نزلنا به ظهرا

ولعله يبدو متأثراً فى كلّ برؤية الأخطل فى قوله عن رفاقه من الندماء ، وتصوير علاقته بهم من خلال الخمر ومجالسها :

وصحَحْتُها غُرّ الوجوه غرانقاً ... من تغلبَ الغلباء لا أسفالها

اخسأ إليك جرير إنّا معشرٌ ... لنا السماء : نجومها وهلالها

إذ يبدو الثناء على الندماء ، والإعجاب بهم إلى هذا الحد غير جديد عند النواسي ولم يكتف بالتقاطه - كما رأينا آنفاً - من صورة الممدوح فى القصيدة القديمة، ولكنه وجد الرصيد جاهزاً فى كثير من الصور التى اقتحم أصحابها هذ المجال، فضربوا فيه بسهم وافر ، على نحو ماكان لدى الأخطل الذى اتخذ من نصرانيته وسيلة لطرح المزيد من تلك الصور ، فرأى ندماءه فى قصيدة له أخرى :

لقد غدوتُ على النَّدْما لاحَصِرٌ ... يخشَى أذاه ولامستَبْطأٌ زَمِرُ (٢٠)

بل تكاد الصورة تتطابق بين طبيعة توصيف أفراد العصابة من الندماء لدى كل من الشاعرين الأخطل وأبى نواس ، خاصة إذا سجلنا قول الأخطل فى أحد ممدوحيه :

بيضٌ مصاليتُ أبناءُ الملوك فلَنْ ... يدرك ماقدَّموا عَجَمٌ ولاعَرَبُ (٢١)

وإن ظل واضحاً أن أبا نواس قد انتقل بالصورة من المجال المدحى إلى الخمرى فأفاد منها ، كما أفاد بشكل مباشر من موقف الأخطل أيضاً فى وجهته إلى الحانة مع رفقائه :

ولقد غدوْتُ على التِّجار بمِسْمَحٍ ... هرّت عواذله هرير الأكلُب (٢٢)

إذ يصبح النديم فى شرفه وعزة مكانته موضع التقاء الشاعرين كليهما فى نفس المجال ، خاصة إذا أخذنا أيضاً بصورة نديم الأخطل حين رآه :

صلتُ الجَبين رشيدُ الأمْر تَعْرفه ... إذا تكشَّف عن عِرْنينه القَتَر (٢٣)

أو رأى الندماء جميعاً :

---

(٢٠) ديوان الأخطل ٢-٦٤٢ الحصر : البخيل ، والحصور كذلك . الزمر : القليل الخير . المستبطأ: الذي يستبطأ خيره .

(٢١) نفسه ١-٨٥ المصلات : هو المسرع المنصلت فى الأمور .

(٢٢) نفسه ١-٨٩ التجار : الخمارون . هرت : نبحت . المسمح : السمح من الرجال السهل .

(٢٣) نفسه ١-٢٣٧ العرنين : مقدم الأنف . القتر : الغبار .

بيضٌ مصاليتُ لم يُعْدَل بهم أحد   فى كل مُعْظَمَةٍ من سادة العرب (٢٤)

وكثير – بالطبع – ذلك التأثير التراثى إذا وضعنا فى الاعتبار إمكان الإفادة من نظائر تلك الصور فى موضوعات أخرى عالجها شعراء السلف ، على نحو صنع الشمردل اليربوعى فى فخره الأموى بقبيلته التى رأى فتيانها :

فتيانُ مكْرُمَة وشيبٌ سادةٌ   مثرونَ ليس بُحُورهم بثماد (٢٥)

فهم فتيان ، سادة ، أثرياء ، كرماء ، وهى نفس مقومات صورة الندماء عند أبى نواس ، وعند الأخطل أيضاً فى المدح :

نبتَتْ قناتُكَ منهم فى أُسْرَةٍ   بيض الوجوه مصالتٌ أخْيَارُ (٢٦)

حيث تبدو كل صفات الندماء – أو تكاد – مردودة إلى تلك الصور المتعددة فى المعجم التراثى لدى شعراء الخمر وغيرهم ، بل إن صدق النوايا فى الذهاب إلى الحانة أيضاً بدا صيغة مطروقة وقاسماً مشتركاً بينه وبين سابقيه منذ أن لهج به حميد بن ثور الهلالى فى قوله :

وفتيانُ صدقٍ إذا ما اعتَزَوْا   أباحوا العدوّ وأعطوا السَّلَب (٢٧)

وهكذا بدا أبو نواس فى لوحة الندماء حريصاً على استجماع عناصرها من واقع حياته معهم ، ومعايشته لهم ، لكنه لم يصدر فيها عن فراغ ، فالصورة موزعة ومنتشرة فى أشكال مختلفة ، ومتنوعة ، لدى غيره من الشعراء ، سواء أطرحوا الصورة فى نفس الموضوع الخمرى أم تجاوزوه إلى غيره من الموضوعات التى التقطها ، وأعاد عرضها ربطا بموضوعه ، فبدت جديدة عنده ، وثيقة الصلة بتجاربه، قادرة على تصويرها وتوصيلها .

فإذا ما تجاوزنا صور الندماء إلى لوحة المغامرة التى ينهض معهم فيها نجده حريصاً على التحديد «الزمانى» الذى لايركن فيه طويلاً إلى نهار يمكن أن يفتضح فيه أمره ، بل بدا شديد الإيثار لليل ، حتى ينجو من مراقبة الشرطة العباسية ، فهم يطرقون باب الحانة بهد هجعة من النوم :

---

(٢٤) نفسه ١–٢٥٢ .

(٢٥) شعراء أمويون ٢–٥٢٨ .

(٢٦) ديوان الأخطل ٢–٤١٤ والصلت من الرجال : الصارم الجلد وهو المصلات ، ومن الإبل الناقة الصلبة .

(٢٧) ديوان حميد بن ثور ٤٦ الاعتزاء هما الادعاء والشعار فى الحرب ، السلب : ما مع المقتول من سلاح وثياب ودابة .

فلما طرقنا بابها بعد هَجْعة ... فقالت : من الطُّرّاقُ ؟ قلنا لها إنا :
شباب تعارفنا ببابك لم نكن ... نروح بما رحنا إليك فأدلجنا

وإذا هو يعجب من ليله بتفردهم فى السير فيه ، وكأنهم أشجع عصابات العصر:
ولليل جلباب علينا وحولنا ... فما إن ترى إنساً لديه ولاجناً
يصاحبنا إلا سماء نجومها ... معلقة فيها إلى حيث وجهنا

وهم يعيشون صراعاً عاتياً من خلال ظلمة الليل ، أملاً فى الوصول إلى المحبوبة الوحيدة فى عالمهم ، وكأنهم يتفقون حول كراهية الصبح ، طالما تعلقت المسألة بعالم الرذيلة ، وتلبية صوت الرغبة التى يرفضها المجتمع جهاراً نهاراً ، على نحو ما أبده عمر بن أبى ربيعة فى موقفه الغزلى من كراهية للصبح أيضاً حين هجم عليه ليعزله عن مصدر لذته :

فما راعنى إلاَّ منادٍ تَرَحلوا ... وقد لاح معروف من الصبح أشْقَر (٢٨)

وكذلك الموقف كما رسمه الشاعر العذرى قيس لبنى حين قال :

سلى الليل عنى كيف أَرْعَى نجومَهُ ... وكيف أقاسى الهمَّ مُسْتَخلياً فَرْداً (٢٩)

إذ لاشك أن ليل الخمر أو الغزل يختلف فى عطائه عن ذلك الليل الحزين الذى لايرحب به الشاعر ، بقدر ماينتظر زواله وأفوله أملاً فى انبلاج الصباح وإشراقة نوره التى تخلصه من همومه وحالته النفسية الكئيبة ، على نحو مانتذكر من قول امرئ القيس المشهور :

ألا أيها الليل الطويل ألا انجل ... بصبح ، وما الإصباح منك بأمثل
فيا لكَ من ليل كأنَّ نجومَهُ ... بكل مُغَار الفَتْل شُدَّتْ بيذبُل

ولكنه ليل مختلف عن نظيره الذى يرتبط باللذة لدى أبى نواس ، أو الغزلين من الشعراء ، ممن صوروه ستاراً يحمى متعهم ، حتى نسب بعضهم الخمر إلى الليل بعد نوم الناس على نحو ما أورده الأخطل فى قوله :

فجاء بها بعد الكَرَى فارسية ... مشعشعةً أحيَتْ عظاماً وأنفُسا (٣٠)

ثم تتعدد ملامح اللوحة ، ويحرص الشعراء على تبرير موقفهم من الخمر ،

---
(٢٨) ديوان عمر ١٦٤ . (٢٩) شعر قيس لبنى ٨٣ .
(٣٠) ديوان الأخطل ٢-٥٤٧ .

وتصوير عجزهم عن تجنبها ، ويطرح بعضهم القضية من منطق رفض اللوم أو العذل الذى قد يوجه إليه حول طبيعة مسلكه ، وهو ماطرحه قول أبى نواس :

دع عنك لومى فــإن اللوم إغــراء   وداونى بالتى كـــانت هى الداء

حيث بدا قريباً من أستاذه فى الخمرية الأموية حين قال مفصلاً الموقف :

ألا لاتلومــينى على الخــمــر عــاذلا   ولاتهلكينى إنَّ فى الدهر قــائلا

ذرينى فــإنَّ الخــمــر من لذةَ الفــتى   ولو كنت مــوغــولاً على وواغــلا

وإنى لشــرّابُ الخــمــور مُــعَــلَّلٌ   إذا هرّت الكأس الوخــامَ التنابلا (٣١)

ولعل كلا الشاعرين قد أفاد من قول الأعشى أستاذ الخمرية الجاهلية ، حين سجل إغراءها فى قوله :

وكــــأسٍ شَــــرِبْتُ على لَذَّة   وأخــرَى تداويت منهـــا بهـــا

لكى يعلم الناس أنى امـــــرؤٌ   أتيت المعـــيــشـــة من بابهـــا

بل لعل الموقف الخمرى يبدو وثيق الصلة بتلك المتعة الغزلية التى عرضها بعض أصحابها من نفس المنظور ، حين فضحوا بكل شئ فى سبيل غزلهم ، على غرار ما صوره قول الأحوص :

ياطالب الحاجات يرجو نُجْحها   ليس النجــاح مع الأخفُ الأعْــجل

اسـتـأنِ تَظْفَــرْ فى أمــورك كلهــا   وإذا عزمت على الهوىَ فتوكل (٣٢)

فكان الإصرار على خوض التجربة الغزلية لايقل عن تجربة الخمر لدى أصحابها ، بل لدى المغمورى منهم ، خاصة إذا وضعنا فى الاعتبار قول شاعر مثل حارثة بن بدر الغدانى مصوراً إصراره على شرب الخمر فى فلسفة واضحة ، مازجاً الموقف الخمرى بالغزلى فيها :

أحب التى لا أملك الدهرَ بُغْــضَــهــا   وذلك فــعلٌ مــعــجبٌ كل أخْــرَق

سأشربُها صِرْفاً وأسْقى صحابتى   وأطلبُ غــرّات الغــزال المنطق (٣٣)

(٣١) ديوان الأخطل ٢-٧٠٠ الموغول : المدخول عليه وهو يشرب . الواغل : الداخل على القوم فى شرابهم .
المعذّل : الذى يكثر الناس لومه وعزله . هرت : كرهت وخافت . الوخام جمع وخيم وهو الثقيل المكروه والتنابل جمع تنبل وهو القصير البليد .
(٣٢) شعر الأحوص ٣٥٩ .   (٣٣) شعراء أمويون ٢-٣٥٥ .

فالتضحية واردة بكل شئ فى سبيل المسلك الخاص للشاعر ، وكما وجد شعراء الخمر دواءهم فى شربهم إياها فقد وجده مجنون ليلى فى ليلاه يوم صرح بذلك قائلاً:

ياطالب الحاجات يرجو نُجْحها ليس النجاح مع الأخفِّ الأعْجل
استأن تَظْفرْ فى أمورك كلها وإذا عزمت على الهوىَ فتوكل(٣٤)

ولعل التضحية عند شعراء الخمر تعادلها – على المستوى الغزلى – أيضاً تلك الصورة التى رسمها جميل فى تضحيته الخمرية فى سبيل غزله وحبه ، قائلاً من منطق التشبه بعشق المجان لخمرهم :

أحب التى لا أملك الهَرَ بُغْضَها وذلك فعلٌ معجبٌ كل أخْرق
سأشربُها صرْفاً وأسْقى صحابتى وأطلبُ غرَّات الغزال المنطق (٣٥)

ثم يمتد الرصيد التراثى فى الخمر ليصل تصوير أصولها لها أبى نواس ، وما دأب عليه من نسبها على سبى التشخيص إلى أشهر البلدان التى عرفت بها ، ونسبت إليها ، فراح يذكر خمر «تكريت» ، «وقطربل» ، ويجعلها فى معظم صوره مجوسية الأنساب ، وإن لم يكن أول من تنبه إلى تلك الفكرة ، بل لعله يرددها تأثراً بالأخطل وغيره من شعراء هذا الفن ، فهى تبدو بابلية لدى الأخطل حيث قال :

ظللتُ كأننى شاربُ بابليةٍ ركودُ الحُمَيا فى العظام شَمُولُ(٣٦)

كما جعلها عانية فى قوله :

عانيةٌ ترفع الأرواحُ نفحتها لو كان تسقى بها الأموات قد نُشروا (٣٧)

ويبدو الأخطل خبيراً بأنماط متعددة من الخمور ، تنسب إلى أشهر البلدان بتعتيقها وتصديفها ، ليترك لأبى نواس وعصابته رصيداً ضخماً منها ، فمن الخمر العانية إلى البابلية نجد عنده أيضاً خمر «بيسان» فى قوله :

وقد سقتْنى رضاباً غير ذى أسَنٍ كالمسك ذُرّ على ماء العناقيد
من خمر «بيسان» صرفاً فوقها حَبَبٌ شيبَتْ به نطفةٌ من ماء يَبْرودُ (٣٨)

(٣٤) ديوان مجنون ليلى ٥٨ . (٣٥) ديوان جميل ٥٨ .
(٣٦) ديوان الأخطل ٦٥٤/٢ بابلية : منسوبة إلى بابل . ركود : سريعة . الحميا : شدة الخمر وسكرها . الشمول : الباردة .
(٣٧) نفسه ٦٤٣/٢ العانية : خمر منسوبة إلى عانة وهى بلدة بين الرقة وهيت على شاطئ نهر الفرات . الأرواح : ج ريح . النفحة : الرائحة ، نشروا : ابتعثوا حيوا .
(٣٨) ديوان الأخطل ٥٥٤/٢ . بيسان : ناحية بالأردن . يبرود موضع بالشام . الحبب : فقاعات=

وقد يطرح منها نسبتها العامة إلى الحضارة الفارسية على نحو قوله وقد سبق ذكره والاستشهاد به :

فجاء بها بعد الكرى فارسية   مشعشعة أحيت عظاماً وأنفسا (٣٩)

ولعل الأخطل نفسه كان مسبوقاً أيضاً إلى تلك الصور التى راحت تؤصل لفلسفة الخمر من حيث إثبات نسبتها وعراقتها من لدن الأعشى من الكبار ، بل ظهر الموقف عند بعض المغمورين على نحو ما أورده قول المسيب بن علس :

ومـهـا يرفُ كـأنه إذ ذُقـتـه   عـانيَّـة شُـجَتْ بماء يَرَاعِ (٤٠)

وهنا يظل غير بعيد عن ذاكرتنا خمر «بيت رأس» عند حسان بن ثابت فى قوله فى الهمزية :

كأن سبيئة من بيت رأسٍ   يكون مزاجها عسلٌ وماءُ
على أنيابها ، أو طعمَ غضٍّ   من التفاحِ هصَّرها الجناءُ

أو خمر «الأنذرين» عند عمر وبن كلثوم :

ألا هُبّى بصحنك فاصْبحينا   ولاتُبْقى خمور الأندرينا

ثم يمتد التأثير التراثى إلى أدق خصائص الخمرية ، فيقتحم على الشاعر عالم سكره ونشوته ، - فإذا هو - آنذاك - يستوحى الصورة من القديم أيضاً ، ثم يزاوج بينها وبين حقيقة واقعة وفقدان وعيه حتى الثمالة ، وهو ما أكثر أبو نواس من عرضه وتصويره منذ رأى :

حتى إذا فلكُ الأوتار دار بنا   مع الطُبولُ ظللْنا كالسُّبَايت

وإن بدا مردوداً فى تراثيته إلى الأخطل أيضاً ، بدليل ماسبق أن قاله جامعاً بين النسب وطبيعة التأثير الخمرى فى البيت :

ظللْتُ كأنى شاربٌ بابلية   ركود الحُمَيَّا فى العظام شَمُول

حيث يجعلها شديدة الحميا ، لتصوير شدة تأثيرها ، وماوقع به من سكر تام بسببها ، وهو مارآه فى موقف آخر حياة وموتا :

=تعلو الخمر . النطفة : الماء الصافى .

(٣٩) نفسه ٥٤٧/٢ .

(٤٠) ديوان الأخطل ٢٣٧/١ - الأغانى ١٧٧/٧ .

تميتُ وتُحيي بعد موتٍ وموتُها ... لذيذٌ ومحياها ألذ وأمجدُ (٤١)

ومارددَه أيضاً فى قوله عن تأثيرها :

صريع مدام يرفعُ الشربُ رأسه ... ليَحيا وقد ماتتْ عظامٌ ومفصلُ

يهاديه أحياناً وحيناً نجرُّه ... وماكاد إلا بالحشاشة يعقل (٤٢)

ولعل هذا التأثير هو مادفع الأخطل وغيره إلى شدة التشبث بالخمر ، ورفض العذل فيها واللوم ، مما عرضناه آنفاً ، ومما أصر على عرضه فى كثير من صوره إكثار من عرض طبيعة التأثير من خلال تثاقل الحركة لدى السكير :

فقام يجرُّ البُردَ لو أنَّ نفسه ... بكفيه من رد الحميّا لخرّت

وأدبر لو قيل : اتق السيف لم تخلْ ... ذوابته من خشية اقشعرّت (٤٣)

ولعل حرص الشعراء على تصوير هذا التأثير هو مادفعهم دفعاً إلى الإسراف فى عرض بعض صفاتها ، لبيان مزيد من الإعجاب بها ، فإذا هى عند أبى نواس «سحر هاروت» اقتباساً مما شاع بين العرب من ضرب المثل بذلك السحر أكثر من صاحبه ، فكان أكثر مجالات الحديث عنه عالم الخمر والغزل عند بعض الشعراء ، على نحو ماصوره قول بشار فى صاحبته :

وكأن تحت لسانها ... هاروت ينفثُ فيه سِحرا

وربما كان المصدر الدينى من وراء هذه المؤثرات فما كانت لبشار أو لأبى نواس وغيرهما من معرفة بهاروت وماروت إلا من واقع القصص الدينى من قوله تعالى «وما أُنزل على الملكين ببابل هاروت وماروت» ، ويبدو أن الصورة أصبحت موطن إعجاب فى عالم الغزل منذ رددها مجنون ليلى قائلاً عنها :

فتلك التى مَنْ كان داءٌ دواؤه ... وهاروت كلُّ السحر منها تعلما (٤٤)

ومما دفعه إلى التداوى بها منها فكانت داءه ودواءه على حد تصويره فى قوله:

تداويتُ من ليلى بليلى من الهوىَ ... كما يتداوَى شاربُ الخمرُ بالخمر (٤٥)

---

(٤١) ديوان الأخطل ١/٢٣٧ - الأغانى ٧/١٧٧ .

(٤٢) ديوان الأخطل ١/٢٣٧ .

(٤٣) ديوان الأخطل ٢/٥٥٠ الحميا : شدة الخمر وإسكارها . رد الحميا : بشها فى الرأس . اقشعرت : اهتزت .

(٤٤) ديوان مجنون ليلى ٥٨ .

ولذلك يعمد شاعر الخمر إلى تصوير انتشار الداء فى صاحبه بعد شربها :

فجاءَ بها بعد الكرى فارسية مشعشعة أحيت عظاماً وأنفسا
فأصبح منها الوثلىُ كأنه سقيم تمشّى داؤه حين أسلسا (٤٦)

وقِسْ على ذلك كثيراً من الصفات التى راح الشعراء يطرحونها على الخمر من تصوير لَونها ، وتعتيقها ، ومزجها ، وشعاعها ، وكؤوسها ، ومجالسها ، وندمائها ، وسقاتها ، وغير ذلك مما يتعلق بها ، منذ دخول الشاعر الحانة إلى خروجه منها ، وهو مايسهل تبيُّن رصيده لدى شعرائها الكبار فى عصورها الأولى ، ولعل من الطريف فى تصوير رائحتها ماتركه الأخطل فى قوله :

وإذا تعاورت الأكفُّ زُجَاجَها نَفَحتْ فنالَ رياحَها المزكوم (٤٧)

ولعل مثلها تلك الصور التى طرحت حول تأثيرها من قبل الشعراء المقلين منها على غرار قول الأحوص فيها :

صريعُ مُدامةٍ غلبَتْ عليه تموتُ لها المفاصلُ والعظَامُ (٤٨)

ولعل رفض اللوم فيها – أيضاً – بدا صورة مكررة من المنطق الغزلى الذى طرحه شعراء المدارس الغزلية المختلفة ، مما يكشفه قول الأحوص أيضاً ، وهو يتقمص شخصية الشاعر العذرى :

يا أيُّها اللائمى فيها لأَصرِمَها أكثرتَ لو كان يُغنى عنك إكثار
ارجع فلستَ مُطاعاً إن وشَيْت بها لا القلبُ سالٍ ولا فى حبِّها عار (٤٩)

من هنا كان تبادل الصور بين عالم الغزل والخمر قادراً على كشف أوجه التشابه بين عواطف الشعر حين تتعلق بأى موقف من الموقفين ، فإذا هم يرفضون اللوم أو الهجر فى هذا أو ذاك ، انطلاقاً من صدق العاطفة ، وحرصاً على الغناء فى عوالمهم الخاصة ، بعيداً عن ضغوط المجتمع ، ورفضاً لقيوده وأغلاله ، مما جسده شاعر الخمر فى ثورته على المقدمة الطللية التقليدية للقصيدة العربية الموروثة ، وكأن ذلك التمرد إنما جاء رد فعل لشدة التشبث بالخمر من ناحية ، وإفساح المجال

---

(٤٥) نفسه ٩٥ .

(٤٦) ديوان الأخطل ٥٤٧/٢ المشعشعة : الخمر أرقُّها المزج . أسلس الداء : إذا تفشى فى البدن ودب فيه .

(٤٧) نفسه ٣٨٣/١ تعاورت : تداولت .

(٤٨) شعر الأحوص ١٨٩ . (٤٩) نفسه ١٢١ .

لتصويرها محوراً للمقدمة كبديل للمرأة فى مقدمات الأطلال الموروثة من ناحية أخرى .

ألم يكن التبادل وارداً – كما قلنا – بين الصورتين الغزلية والخمرية ؟ فلم لايمتد هذا التبادل إلى رفض المرأة كمحور لبعض المقدمات لتحل محلها الخمر ؟ هذا إذا أخذنا الجانب الحسى من الحديث الخمرى فى المقدمات ، والذى تم دعمه بكثير من الصور والمواقف السياسية لدى الشعراء من منطق الشعوبية والتعصب ، وإن ظل رفض الطلل واضحاً كرد فعل طبيعى – فى جانب منه – لهذه المواقف الخمرية المتنوعة ، كما بدا – فى جانب آخر منه – مردوداً إلى واقع تراثى طويل يسحب من أبى نواس مانسب إليه من زعامة فنية تفرد بها حول أوليته فى رفع ألوية التمرد على الطلل التقليدى ، مما يرتد أيضاً إلى الصور التى وجدها أمام عينيه وقد غصت بها دواوين الشعرالقديم – وهو مالانقف عنده هنا فى رؤية إحصائية – إذ يحسن فقط أن نتبين منها تلك الصور البارزة التى أدرك عنها بعض الشعراء طبيعة التوظيف الحقيق للطلل ، وكان على رأسهم شاعرالخمرية الأموية حين رآه مجرد وسيلة لاجترار الذكريات فحسب فقال فيه :

منازل أقــفــرَت من أم عـــمـــرو ... يظلُّ ســرابُهــا فــيــهـــا يجــول

ولو تأتى الفـــراشــــة والجـــبــــيــا ... إذاً كـــــادت تكـلّـمك الطـلـول

عن العـهـد القـديم ومـا عـفـاها ... بوارح يحـتلفن ولاســيـول (٥٠)

فشاعر الخرمية يدرك الأبعاد الحقيقية لحديث الطلل ، بعيدة عن تلك الثورة العارمة التى شنها أبو نواس برعونة الشعوبى ، وتطرف الزندقة فى نفسه ، ذلك أن الأخطل بدا قريباً فى تصوره مما ذهب إليه شاعر الحب والصحراء من تصوير لدلالة الواقع الطللى ، ورصد لحقيقة تأثيره فيه حين قال :

ويوم بذى الأرطى إلى جنّب مُـشْـرِفٍ ... بوعـسـائه حـيث اسـبطَرت حـبـالُهـا

عـرفْتُ لهـا داراً فـأبصـرَ صَـاحـبى ... صحيفة وجهى قد تغيرٌ حَالُها (٥١)

وكان شعراء الغزل – بهذا الشكل – أقرب إلى الصورة الدقيقة لحقيقة الطلل ووظيفته ، إذ كانوا لاينطلقون منه إلى التصديق به ، إلا كصورة من صور الذكريات فحسب على حد تعبير قيس لبنى فى قوله :

(٥٠) ديوان الأخطل ٣٧٢/١ الفراشة والجبيا : موضعان .
(٥١) ديوان الأخطل .

ألا ياربع لُبنى مــــاتقـــولُ ؟ أبنْ لى اليــومَ مــافــعلَ الطلول

فلو أنَّ الديار تُجـــيبُ صَــبـــاً لردَّ جـــوابىَ الرَّبعُ المحـــيلُ (٥٢)

وهو ماصوره أيضاً فى موقف آخر كشف عن أعماق نفسه وضميره تجاه لبنى:

سلى الليل عنىّ كيف أرْعَى نُجومَهُ وكيفَ أُقَاسى الهمَّ مُسْتَخْلياً فَردا

كـأنَّ هبوبَ الريح من نحو أرضِكم يثيرُ فُتَاتَ المسك والعنبرِ النَّدَا (٥٣)

وكثيرة تلك المواقف الذى بدا فيها وعى الشعراء بالحقيقة الجوهرية للطلل بعيداً عن شعوبية أبى نواس ، أو مجاهرته بالعداء للعروبة من خلال هجومه عليه ، فقد تعددت صور الهجوم على الطلل والتمرد عليه من قبل غيره ، وتم تسجيل الوعى الكامل بماهيته وطبيعته ، ولم يكن الشاعر العربى من السذاجة بمكان يوم أن بكى الطلل ، متخذاً منه رموزاً لحالته النفسية الكئيبة ، ومايحيط بها من عالم ينذر بالفناء دائماً ، ذلك أن واقعية الطلل قد تحولت إلى موقف رمزى لدى شعراء الحضارة ، أو أصبحت مجرد تقليد يرمز إلى حرص الشاعر المحدث على الاقتداء برصيد سلفه بدلالته الرمزية أو التقليدية ، أما أن الشاعر العربى قد وقف أمام الطلل وقوفاً واقعياً فى عصور الحضارة ، فهذا مالم يحدث لاعند أبى نواس ولا غيره ، ومن هنا لايعد أبو نواس الثائر الوحيد على المنطق الطللى ، بقدر مايعد الثائر الوحيد الذى انطلق من الهجوم المعلن ، وتمادى فى رفع راية العصيان التى شابها حسه السياسى والاجتماعى، بما صحبه من كره وحقد على الحضارة العربية وأبنائها جميعاً .

من هنا يبدو الأمر واضحاً إذا حاولنا تبيُّن حقيقة الرؤية الطللية لدى الشعراء قبل أبى نواس ، وكيف كان موقفهم من الطلل موقفاً واعياً يتحرى دقة الرؤية ، ولايكاد ينطلق إلا منها ، وقد رأينا الأخطل يقف فى مكان الأستاذية بالنسبة لأبى نواس ، بعيداً – بالطبع – عن نفس المستوى الشعوبى ، صحيح أنه كان نصرانياً ، ولكنه تغلبى عربى يهمه الدفاع عن قضايا قبيلته العربية ، كما حاول الدفاع عن قضايا الخلافة حين أصبح شاعر البلاط الأموى ، فقام بدور الداعية السياسى للخليفة ، وقد صور موقفه الواعى من حديث الطلل حين وصف وظيفته التى حددها فى اعتباره مجرد وسيلة لاجترار الذكريات فحسب ، إذ يقول فى إحدى مقدماته :

---

(٥٢) شعر قيس لبنى .

(٥٣) نفسه ٨٣ .

عفا من آلِ فاطمةَ الدُّخولُ ... فحزّان الصريمة فالهُجول
منازل أقفرت من أمّ عمرو ... يظلُّ سرابُها فيها يَجُولُ
شآمية المَحَلّ وقد أراها ... تعومُ لها بذى خيم حُمول
ولو تأتى الفراشةُ والجُبَيَّا ... إذاً كادت تكلمك الطلولُ
عن العهد القديم وما عفاها ... بوارح يختلفن ولاسيول

وخلاصة هذا التناول لصراعات أبى نواس مع عصره وفنه تنتهى إلى عدم جدة ثورته ، فقد شهدت الجاهلية الطلل والتمرد عليه بقياس الشاعرية القبلية وحركة الصعلكة المضادة لها اجتماعياً وفنياً ، وهو ماشهد امتداداً مؤكداً بقياس صراعات المدارس الفنية بين المحافظة والتمرد ، دون أن يتخذ الشعراء من الطلل مجالاً للسخرية من تاريخ أمة كاملة إلا ماصدر من ذلك عن شعراء الشعوبية الذين تزعمهم – فى هذا الجانب بالذات – أبو نواس .

وثمة فرق بين ادعاء الثورة الفنية وزعامة الشاعر لها وبين ارتباطها بالنزعات السياسية الحادة التى تفقدها أهميتها وخطرها ، وربما كان الأدق – فنياً – من موقف أبى نواس مانتلمسه – بهدوء بالغ – فى قول ابن المعتز وكأنه يطالب بضرورة تجنب المقدمات الطللية خضوعاً لمعطيات الواقع الحضارى فحسب :

خليلى بالله اقعدا نصطبح بلا ... (قفانبك من ذكرى حبيب ومنزل)
ويارب لاتنبت ولاتسقط الحيا ... (بسقط اللوى بين الدخول فحومل)
ولكن ديار اللهو يارب فاسقها ... ودلّ على خضرائها كل جدول

(٢) فلسفة تيـــار المجـــون

(لامية صريع الغوانى)

وفليسوف النزعة اللاهية ، هو مسلم بن الوليد (١) أبوه الوليد مولى الأنصار ، ثم مولى أمامة سعد بن زرارة الخرزجى ، لقب مسلم بصريع الغوانى ، وأصبح شاعراً متقدماً من شعراء الدولة العباسية ، منشؤه ومولده الكوفة ، وهو – فيما زعموا – أول من قال الشعر المعروف بالبديع ، وهو لقب هذا الجنس البديع واللطيف ، تبعه فيه جماعة أشهرهم فيه «أبو تمام» الطائى الذى جعل شعره كله مذهباً واحداً فيه ، بينما كان مسلم متفنناً متصرفاً فى شعره .

اتهمه البعض بأنه أول من أفسد الشعر ، حين جاء بهذا البديع الذى اتبه فيه الطائى وتفنن فيه وأسرف فى استخدام ألوانه المختلفة ، وأوغل فيها .

تعددت أخباره عند صاحب الأغانى ، فروى منها ماكان من انقطاعه إلى يزيد ابن مَزْيد الشيبانى ، الذى سمع مدحه فيه ، فأمر له بجائزة ، وكيف نبه الرشيد يزيد ابن مزيد إلى ماقاله فيه مسلم من هذا المدح ، وكيف وصل إليه رسول يزيد ودفع إليه عشرة آلاف درهم ، وماكن من ذهابه إلى يزيد ، وإنشاده قصائده المشهورة فى مدحه .

كما روى عنه دخوله على الرشيد ، ومدحه إياه ، وكيف أمر الرشيد له بجائزة وتحذير الرشيد إياه من هجاء يزيد ، حين غضب منه مسلم ، كما كثرت الروايات حول انقطاعه إلى محمد بن يزيد بعد موت أبيه ، ثم هجره له بعد ذلك .

كثر شعره فى الهجاء أيضاً ، فهجا دعبل الخزاعى لأنه ذمه عند الفضل به سهل ، وقد كان أستاذاً لدعبل ، ثم تخاصما ، ولم يلتقيا ، وهجا كذلك سعيد بن سلم ، وسلّط بعضاً من هجائه على بعض الكتاب ، لأنه لم يعجبه شعره .

اجتمع مع أبى نواس فتناشدا شعرهما ، وعاب كل منهما شعر الآخر فتشاغبا ، وتسابا ، ويروى أن أبا تمام حفظ شعره وشعر أبى نواس ، وقد تكسب مسلم بكثير من قصائده ، وقد أمر له «ذو الرياستين» (٢) بمال عظيم ، بعد أن أنشده شعراً شكا فيه

---

(١) راجع ترجمته وأخباره فى الأغانى ٣١/١٩ ومابعدها .

(٢) الفضل بن الربيع .

حاله، وطلب العطاء ، فكان من شعراء مدرسة التكسب بالشعر ،ولكنه لم ينس ذاته فى كثير من قصائده .

وفى حياته اليومية شغلته قضية الخمر ، وارتبط مسلم بواقع حياته الفعلى بما شابه من لهو ومجون ، فكان على رأس شعراء العصر العباسى الأول فى هذا الاتجاه ، ولم يشأ – أو لم يستطع – أن يبتعد فنياً عن التراث ، حتى فى أخص الموضوعات الذاتية ، وأكثرها مرونة وقابلية للتجديد فى ظلال المعاصرة ، ولكنه حاول أن يجمع بين ماثقفه عن القدماء ، محاولاً الإضافة إليه ، والعناية بجزئياته وتفاصيله ، وبين ماصدر عنده من واقع حياته اللاهية .

وأول مايلفت النظر هنا أن مسلماً لم يخلق فنه من فراغ اجتماعى ، أو ثقافى ، فهو موضوع ارتبط بظروفه وبيئته من ناحية ، وارتبط بذلك التراث الأدبى الممتد عبر عصور الأدب المختلفة من لدن الخمر الجاهلية عند الأعشى ، وابن كلثوم ، وطرفة وغيرهم من ناحية أخرى ، وهذا لاينفى – منذ البداية – أن نتصور تفوق مسلم فى هذا الاتجاه ، فهو ليس مطالباً بالتجديد التام ، ولكنه يجدد ويبتكر حين يتبنى موضوعاً قديماً سبقه إليه الأسلاف ، ويضيف هو إليه من فنه ، وقدرته الخاصة ، ولذا تظل محاولاته التجديدية رهناً برؤيته الخاصة لموضوعه ، وتحديد موقفه منه ، وقدرته على إحداث التفاعل بين طبيعة ثقافته ، وحقيقة معاناته كما عاشها عملياً فى زحام ظروف عصره .

والطريف فى موضوع الخمر عند مسلم – بالتحديد – أنه عاش التجربة ومارسها ، وهو إذن لم يستلهمها كاملة من التراث ، ولم يكتف بتمثلها من تجارب أصدقائه فحسب ، إذ هى فى نفس تجربة معاشة لديه كما كانت عند القدماء ممن صدروا عنها من هذا المنظور الواقعى ، ولذا تصبح مهمته من الصعوبة بمكان ، فعليه أن يبرز شاعريته من خلال المزج بين هاتين التجربتين المعاشتين من ناحية ، وأن يزاوج – أيضاً – بين حسه التراثى وحسه الحضارى ، أو بمعنى أدق ، كان عليه أن يوفر لقصيدته عناصر الأصالة من التراث والمعاصرة معاً من ناحية أخرى .

وبدا مسلم حريصاً فى كلتا الحالتين ، وإن بدا أشد ميلاً إلى الإكثار من عرض صور التراث ، تلك التى ظهر صداها واضحاً فى شعره ، وإن كان هذا الميل لم يلغ دوره التجديدى ، بل زاده بروزاً ودقة ، كما كشف عن طبيعة تجديده ، حين راح يفلسف مواقفه الخمرية اللاهية من وجهة نظره الخاصة ، وهو وإن كان يذكرنا فى تلك الفلسفة بشاعر الجاهلية طرفة بن العبد ، إلا أنه استطاع أن يطبع شعره بطابع

شخصيته فى أدق صورها وأخص قسماتها وهو موقف لحظة القدماء ، فأطلقوا عليه دون غيره «صرايع الغوانى» حيث يقول فى قصيدته اللامية :(*)

(١) أديرا علَى الراحَ لاتشربا قبلى ... ولاتطلُبا من عند قاتلتى ذَحْلى
(٢) فما حزنى أنىّ أموت صبابَةً ... ولكنْ على من لايحلُّ له قتلى
(٣) أحبُّ التى صدّت وقالت لِتربها ... دعيه! الثُّريا منه أقربُ من وصلى
(٤) أماتَتْ وأحيَتْ مهجتى فهى عندَها ... معلقةٌ بين المواعيد والَمطْل
(٥) وما نلْتُ منها نائلاً غير أننى ... بشَجو المحبِّين الألى سلفُوا قَبْلى
(٦) بلى ربّما وكُلْتُ عَينى بنَظْرةٍ ... إليها تزيْد القلبَ خَبْلاً على خبل
(٧) كتَمْتُ تباريحَ الصبابةِ عَاذلى ... فلم يَدْر مابى فاسْتَرحْتُ من العذل
(٨) ومانحةٍ شُرّابَهَا الملكَ قهوة ... مجوسية الأنساب مُسْلَمة البَعْل
(٩) ربيبة شمس لَمْ تُهَجّنْ عروقها ... بنار ولم يُقْطَعْ لها سَعَفُ النَخْل
(١٠) تصدُّ بنفس المْء عمّا يغمُّه ... وتُنطقُ بالمعروف ألسنَةَ البُخْل
(١١) قد استُودِعَتْ دنًا لها فَهْوَ قائمٌ ... بها شفقا بين الكُروم على رِجْل
(١٢) بَعَثْنا لها منّا خطيبا لِبُضْعِها ... فجاءَ بها يمشى العرْضَنة فى مَهْل
(١٣) رقى بها حتى أتاها مُغَالِياً ... عقيلته دونَ الأقاربِ والأهَل
(١٤) فوافَى بها عذراءَ كلَّ فتى ندىً ... جزيلَ العطايا غيرَ نكسٍ ولاوَغْل
(١٥) معتّقةٌ لاتشتكى وَطْء عَاصر ... حَروريّة فى جَوْفها دَمُّهَا يَغْلى

* ديوانه ص ١٤٣ .

(١) النخل : طلب الدم أو الثأر .

(٣) ترب الفتاة : صاحبتها من سنها .

(٩) ربيبة الشمس : التى غذتها الشمس فى كرمتها فأنضجتها . لم تهجن عروقها : لم تطبخ على النار وهى ليست تمرية فيقطع لها سعف النخل .

(١٢) فى مهل : فى رفق وأناة . يمشى العرضنة : يمشى فى تمايل وانحراف من التيه .

(١٣) رب الخمر : مولاها أو صاحبها . الاحتواء : الضم أو الامتلاك .

(١٤) النكس : الدنئ والوغل : الحقير .

(١٥) الحرورى الذى يغلى دمه ويفور من شدة حماسه .

(١٦) أغارَت على كَفِّ المدير بلَوْنِها   فصاغَت له منها أناملَ كالذَّبلْ
(١٧) أماتَتْ نفوساً من حياةٍ قريبةٍ   وفاتَتْ فلم تُطْلَبْ بِتَبْلٍ ولاذَحْل
(١٨) شقَقْنا لها فى الدَّنِّ عينا فأسْبَلَتْ   ما أسلَبت عين الخَريد بلا كُحْل
(١٩) كأن حَبابَ الماء حينَ يَشُجُّها   لآلئُ عِقْدٍ فى دماليجَ أو حِجْل
(٢٠) كأن فنيقاً بازلاً شُكَّ نَحْرُه   إذا ما استدرَّتْ كالشُّعَاع على البَزْل
(٢١) كأن ظباءً عُكَّفاً فى رياضها   أباريقُها أوجَسْنَ قعقعة النَّبْل
(٢٢) ظَلَلْنَا نُناغى الخُلدَ فى مَشْرَعِ الصبَّا   علينا سماء العيش دائمة الهَطْل
(٢٣) ودارت علينا الكأسُ من كفِّ طَفْلةٍ   مبتَّلة حوراءَ كالرشا الطِّفل
(٢٤) وحنَّ لنا عودٌ فباحَ بِسرِّنا   كأنَّ عليه ساقَ جارية عُطْل
(٢٥) تضاحكُه طَوْراً وتُبْكيه تارةً   خَدلَّجةٌ هَيفاءُ ذاتُ شوىً عَبْل
(٢٦) إذا ما اشتهينا الأقحُوان تبسَّمَتْ   لنا عن ثَنَايا لاقِصار ولاثُعْل
(٢٧) وأسعدها المزمار يشدو كأنَّه   حَكى نائحاتٍ بِتن يبكينَ من ثُكْل
(٢٨) غدَوْنا على اللَّذات تَجْنى ثمارَهاَ   ورُحْنَا حَميدى العيش متَّفِقى الشَّكل
(٢٩) أقامَتْ لنا الصهباءُ صَدْرَ قنَاتها   ومالت علينا بالخَديعة والختْل
(٣٠) إذا ما علَتْ منا ذؤابةَ شاربٍ   تمشَّتْ له مَشْىَ الْمُقَيد فى الوَحْل
(٣١) فلا نحن مُتنامَيْتةَ الدَّهْر بغتَةً   ولاهى عادَتْ بعدَ علٍّ إلى نَهْل

---

(١٦) الذبل : عظام صغر . التبل والذحل والثأر والوتر : كلها بمعنى طلب الدم .

(١٨) العين : الثقب . أسبلت : فاضت . الخريد : الحيية المحتشمة الخجول .

(١٩) الحجل : الخلخال . الدملج والدملوج : أسورة تتحلى بها المرأة فى يدها . الشج : الجرح فى الرأس خاصة . الفنيق : الجمل الأبيض .

(٢١) القعقعة اصطكاك النبال . مشرع الصبا : مجلس الصبا .

(٢٢) المناغاة : المسابقة والمفاخرة فى الأمور .

(٢٣) الطفلة : الناعمة الرخصة المترفة . مبتلة : كاملة الخلق . والخدلجة : الحسنة الخلق أيضاً . الحوراء : التى اشتد بياض بياض عينها مع اشتداد سواد سوادها .

(٢٥) هيفاء : ضامرة البطن .

(٢٦) الأقحوان : زهر أبيض . الثعل : التى يدخلها اعوجاج وتخالف فى منابتها .

(٢٩) قومت لنا أمرها : استقام لنا مهمة اللهو .

(٣٠) الوحل : الطين . بعيدة مهوى القرط : يكنى بذلك عن طول عنقها .

(٣٢) وســاقـيــةٍ كـــالرئم هيــفــاءَ طَفْلَةٍ   بعيــدة مَـهْـوى القُـرْط مـفـعـمـة الحـجْل
(٣٣) تنزَّهُ طَرْفى فى مـحـاسن وجـهـهـا   إذا احـتُـفَّت الطاسـاتُ يُغْنى عن النُّقل
(٣٤) ســأنقـادُ للذات مـتـبعَ الصِّـبَـا   لأمـضىَ همى أو أصـيـبَ فـتىً مـثلى
(٣٥) هل العـيشُ إلاَّ أن أروحَ مع الصِّـبَـا   وأغـدو صـريعَ الراحِ والأعـيُـنِ النُّجْل

(١)

بدأ مسلم خمريته بمثل ختامها ، فهو فى الحالتين يؤكد عشقه للخمر ، منذ راح يطلب من رفيقيه سرعة مواتاته بها ، إلى أن اعترف فى النهاية أن عيشه الحقيقى – كما يتمناه – يقتصر من حياته على اللهو ، والمجون ، والغزل فى النساء ، وبين المقدمة وختام القصيدة ، يدير الشاعر حواراً تقريرياً حيناً ، وتصويرياً فى معظم الأحيان ، ويكاد يوزع حواره بين الصورة الخمرية والغزلية من ناحية موضوعه ، كما يوزعه بين التراث والمعاصرة فى أسلوب المعالجة الفنية من حيث الشكل ومنهج الصياغة الجمالية .

وقد انتشر التصوير الغزلى فى الأبيات (٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧ ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٣٢ ، ٣٣) ثم تداخلت الصورة الخمرية مع الغزلية فى الأبيات (٨ ، ٢٢ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١) . وبدا طبيعياً أن يؤدى هذا التداخل بين الصور إلى مزيد من حرص الشاعر على توظيف الصورة الغزلية فى خدمة الصورة الخمرية ، الأمر الذى طغى على كثير من صور القصيدة إلى الحد الذى اتخذ فيه الشاعر من خمره فتاة ينثر فيها غزله ، على سبيل التشخيص ، منذ تركيزه على تصوير أصالتها فى البيت الثامن، إلى عرض غلو ثمنها وشهرتها فى البيت العاشر ، إلى تشخيص الدنّ الذى حفظت فيه وعتقت فى البيت الحادى عشر ، إلى موقف الندماء منها حين طلبوها فى البيتين الثانى عشر والثالث عشر ، إلى أن أتاهم بها ، وليها فى البيت الرابع عشر ، إلى تأثيرها فى نفوس شاربيها فى البيت السابع عشر ، إلى مايحدث لها فى الدن فى البيت الثامن عشر ، إلى مايرى فى حالة مزجها بالماء فى البيت التاسع عشر ، إلى

(٣٢) مفعمة الحجل : ممتلئة ، (فهى ريا على حد تصوير امرئ القيس فى الجاهلية) .
(٣٣) النقل : التملح . الهم : هنا الهمة وهى الإرادة .
(٣٤) الأعين النجل : الواسعة .

قدرا على التصدى لشاربيها لإغرائهم بشربها فى البيت التاسع والعشرين ، إلى مايتكرر حدوثه لهم بعد شربها فى البيت الثلاثين .

وإذا هو يعتمد أيضاً على الأسلوب التقريرى المباشر الذى ينتشر عنده فى حديث الغزل فى الأبيات (٢-٧) ، وإن كانت أيضاً تتخلله بعض الصور من حين إلى آخر، وخاصة مايتعلق بتصوير عواطف الشاعر فى مواقفه الغزلية ، وإن كان من الواضح ندرة تلك الصيغ التقريرية إزاء الخمر ، بل ربما ساعدته الخمر على اصطناع مثل هذا التصوير ، وهو ما امتد به إلى وصف متعلقاتها من أدوات الغناء والموسيقى كما يبدو فى الأبيات (٢٤ ، ٢٥ ، ٢٧) .

وقد سيطرت رؤية مسلم الخاصة للخمر على القصيدة كلها ، فكان من الطبيعى له أن يتعامل مع المقدمة الخمرية ممزوجة بالغزلية ، إذ بدت - بلا شك - أنسب المقدمات هنا ، وقد شده خياله فيها إلى القديم فى نفس الوقت الذى استمد فيه كثيراً من معالم المعاصرة ، ولم يكن تأثيرها فى نفسه - على النحو الذى صوره - إلا تكراراً واضحاً لتأثيرها فى نفوس شاربيها منذ الجاهلية وحتى جيله ، فقد حس المنخل اليشكرى مثل ذلك التأثير حين قارن بين واقعه الخمرى وواقعه الواقعى - إذ جاز هذا الوصف - فى قوله الذى عرضنا له من قبل :

فـــإذا شـــربت فـــإننى رَبُّ الخَـــوَرْنَق والســـدير
وإذا صَـــحَـــوت فـــإننى رب الشُـــوَيْهَـــة والبـــعـــيـــر (٣)

وهى صورة عاشت فى أعماق الجاهليين ، وسيطرت على حسهم الفنى ، حتى أن حسان بن ثابت لم يستطع إلا تكرارها ، حين قال فى مقدمة همزيته ، وعلى وجه التحديد فى الجزء الخمرى منها :

ونشـــربهـــا فـــتـــتـــركنا مُلُوكـــا وأســـدا مـــاينهنهنا اللقـــاءُ (٤)

ولايشفع لحسان فى ذلك إلا التحقق من نظمه تلك القصيدة قبل نزول التحريم النهائى لشرب الخمر (٥) ، وخاصة أن القصيدة فى مدح الرسول ﷺ ورد هجاء أبى سفيان بن الحارث ، فهى قصيدة إسلامية فى موضوع إسلامى ، تنشد أمام صاحب الدعوة عليه الصلاة والسلام .

---

(٣) تراجع هذه المشكلة فى الجزء الأول من الكتاب .
(٤) ديوان حسان ١١ .
(٥) الأغانى ٤/٢١ .

وتجاوزت الصورة عصر الجاهلية وصدر الإسلام ، وعاشت أيضاً فى أعماق نفوس بنى أمية من شاربى الخمر ، فظهرت عند الأخطل فى قوله :

إذا مـــا نديمى علّنى ثم علّنى ثلاثَ زُجـــاجـــات لهُنّ هَديرُ
خرجتُ أجرُّ الذَّيْلَ تيهاً كأنّنى عليكَ أميـر المُؤمنين أميـرُ (٦)

ومن هنا تنتفى غرابة انتقال الصورة بعد ذلك فى عصور الأدب المختلفة ويصبح دور مسلم حلقة طبيعية حين يستلهمها من مادة التراث الطويل ، ويضيف إليها حين يعرضها ، وهى تصرعهم ، وهم يقرون بعجزهم عن منازلتها ، وهى حين تتسرب إلى نفوسهم تخادعهم ، وتغدر بهم ، فتحيل حياتهم إلى سكر دائم ، يكاد يصرع كل من يحتسيها ، وإن كان موت الندماء هنا ليس نهائياً ، فهم يعودون - بلا شك - إلى واقع الحياة ، بعد صحوهم من تأثيرها ، وهى صورة تبدو قائمة فى خيال مسلم ، بدليل تكرارها عنده هو نفسه ، حين أشار إلى قدرتها على إماتة النفوس فى قوله :

أماتت نفوساً من حياة قريبةٍ وفاتَتْ فلم تُطلَب بتَبلٍ ولاذَحْلِ

وفى قوله فى رائيته الخمرية أيضاً :

إلى أن دعا للسُّكر داعٍ فمُوتوا وكانَ مديرُ الكأس أحسنَهم سُكرا (٧)

وحتى فى هذه الصورة تظهر استعانته بالقدماء الذين عرجوا على مثلها منذ الجاهلية ، فرآها زهير من قبل :

تمشىَّ بين قتلَى قد أصيبتْ نفوسُهم ولم تُقطَرْ دماءُ (٨)

ولم يكن مسلم ليهدأ بسهولة أمام تلك الصور التى عاشت فى كيانه الفكرى والوجدانى عبر معطيات الموروث الأدبى الطويل ، إذ تعددت محاولاته للتجديد فيها ، والإضافة إليها ، فرآها فى قمة تأثيرها تحدث ماتحدثه فيمن يحتسيها فى تلك الصور الطريفة :

إذا مـــا علَتْ منا ذؤابة شـــاربٍ تمشَّتْ به مشىَ المقيد فى الوحل (٩)

وإن كان لايخفى ما أفاده فيها من صور معاصريه أيضاً ، أعنى أبا نواس - على وجه التخصيص - حين ركز عدسته على تصوير يد السكير وهو يمسك الكأس

(٦) نفسه ٣٢٤/٢٠ . (٧) ديوان مسلم ٥١ .
(٨) ديوان زهير ٧٣ . (٩) ديوان مسلم ١٤٣ .

فى قوله :

وحاولَ حول الكأس مشياً فلم يُطقْ ... من الضّعْف حتى جاء مُختبطاً يَحبُو (١٠)

ويبدو أن تاثر مسلم بمعاصريه لم يقف عند حد تلك الصور الخمرية ، بقدر ما امتد إلى طريقته فى عرض فلسفة حياته الخاصة ، بما عبّ فيها من كؤوس اللهو والمجون ، مما جعله ختاماً لقصيدته فى قوله :

هل العيشُ إلاّ أن أروحَ مع الصّبا
وأغدو صريع الرّاح والأعين النُّجْل (١١)

فهو شبيه – بمقاييس عصره – بما انتهى إليه أبو الهندى فى قوله :

إنما العيشُ فتاةٌ غادَةٌ ... وقعودى عاكفاً فى بيت حَانْ

أشربُ الخمرَ وأعصى من نَهَى ... عن طِلاَبِ الرَّاح والبيضِ الحِسان (١٢)

أو ماقاله بشار قبله بقليل :

إنما العيش ندام ... وسقاة ومدام

فإذا فاتك هذا ... فعلى الدنيا السلام

وهو شبيه – بمقاييس الجاهلية – بما انتهى إليه طرفة بن العبد فى قوله المشهور :

ولولا ثلاثٌ هُنّ من عيشة الفتى ... وجدّك لم أحفلْ متى قام عُوّدى

فمنهنّ سبقى العاذلات بشربَةٍ ... كُمَيْتٍ متى ماتُعْلَ بالماء تُزبد

وكرّى إذا نادى المُضَافُ مُحنباً ... كسيد الغضا نبهتَهُ المتورد

وتقصير يوم الدّجْنِ والدّجْنُ معجبٌ ... ببهكَنَةٍ تحتَ الطراف المعَمّد (١٣)

وهكذا استجمع مسلم من طاقاته الخيالية وملكاته اللغوية ما أسهم فى التعامل مع تلك الصور التراثية التى عاشت فى وجدانه ، وازداد تأثيرها عن غير قصد حين صارت ضمن القاسم المشترك بين الشعراء ، أو هى أقرب إلى تداعى المعانى ، ولكن الذى لايمكن أن ننكره أن إلمام مسلم بالتراث الشعرى القديم عبر عصور الأدب

(١٠) ديوان أبى نواس ٢٧ . (١١) ديوان مسلم ١٤٣ .
(١٢) طبقات الشعراء المحدثين لابن المعتز ١٣٨ .
(١٣) ديوان طرفة بن العبد ٢٨–٢٩ .

المختلفة قد دعاه إلى التشبث بهذا التأثر وإلى محاولة المزاوجة الهادئة بين ما تأثر به، وبين ما أضافه إليه ، فلاشك أنه جدد فى تشخيص الخمر حين نسبها إلى الفرس ، ليطمئن إلى أصالتها وجودتها لشهرتهم بها ، واستكمل مشاهده بتلك الصور الجزئية التى رآها فيها صالحة لأن تكون زوجة ، وأن يكون ندماؤه بعولاً لها ، طابعاً إياها بذلك الطابع الإنسانى الذى يتجنبه حين يعود إلى تصوير كيفية عصرها ، وتخميرها فى الشمس بدلاً من النار ، حتى تحتفظ بصفائها ونقائها من الشوائب ، لينتهى من كل صوره الخمرية إلى تصوير اعتزازه بها ، وعشقه لها ، فإذا كانت قد أثرت فى نفسه على النحو الذى عرضه ، فليس ثمة شك فى أنه يقبل التضحية فى سبيلها بكل مايملك، شأنه فى هذا شأن كرام القوم ، ممن اقتنعوا بمثل فلسفته ، وشجعوه على السير فى إطار مسلكه ، لذلك راح يقطرها عليهم دون غيرهم ، لاقتناعهم بها من ناحية ، ولغلو ثمنها من ناحية ثانية ، فهى بذلك لاتصلح إلا لمن يضحى فى سبيلها بكل أمواله، وهو موقف تراثى – أيضاً – صوره عنتره بن شداد ، حين حاول أن يتجاوز طبقة العبيد ، لينتمى إلى طبقة الأحرار عن طريق إثبات قدرته على الإنفاق فى سبيلها فقال فى معلقته :

ولقد شربتُ من المدامة بعدما ... ركد الهواجرُ بالمشوف المُعْلَم
فإذا شربت فإننى مستهلكٌ ... مالى ، وعِرْضى وافرٌ لم يُكْلَم (١٤)

وهو قريب أيضاً مما صوره عمرو بن كلثوم فى مقدمته الخمرية التى استهل بها معلقته المشهورة ، فقال فى بعض أبيات المطلع عنها ، جامعاً بين تأثيرها والإنفاق فى سبيلها بسخاء غير معهود حتى من قبل البخلاء :

تجورُ بذى اللُّبَانَة عن هواه ... إذا ما ذاقها حتّى يَلينَا
ترى اللّحِزَ الشحيح إذا أُمِرَّتْ ... عليه لماله فيها مُهينًا (١٥)

ولعله قريب – أيضاً – من موقف طرفة بن العبد وقد تحدى القبيلة ولائميه من أجلها :

ومازال تَشْرابى الخمُورَ ولذتى ... وبيعى وإنفاقى طريفى ومُتْلدَى
إلى أن تحامَتْنى العشيرةُ كلُّها ... وأُفْرِدْتُ إفرادَ البعير المُعَبَّد (١٦)

لم يتردد مسلم إذن فى استلهام صورته ، بما فيها من تقرير ثم تصوير من تلك

(١٤) شرح القصائد العشر ٢٨٩ .
(١٥) نفسه ٣٢١ . (١٦) ديوان طرفة ٣٠ .

المعالم التراثية ، إذ قال فى القصيدة مقرراً ومشخصاً فى آن واحد :

تصدُّ بنفس المرء عما يَغُمُّه ... وتَنْطق بالمعروف ألسنةَ البُخْل

ولايبدو غريباً بعد هذه المواقف التراثية أن يغلب على الشاعر فى معرض التصوير الخمرى كثير من المشاهد الحسية التى استمد بعضها من صور الغزل حين شبه انهمارها بتدفق الدمع من عين الحسناء ، وحين قارن بين صفاء الماء ونقاء اللؤلؤ فى صورة انسكاب الماء على سطح الخمر ، حتى يشجها بحبابه الذى يشبه اللؤلؤ فى عقد الدملج والخلاخيل .

ولم يكن بعيداً عن متناوله – أيضاً – أن يعرج على مزيد من الصور التراثية من هذا النوع الحسى وخاصة أن الحسية كانت سمة بارزة فى الصورة عند الشاعر القديم ، فلم يتردد فى استيحاء صورة الجمل الذبيح ، ليتخذ منها معادلاً تصويرياً – على بداوته – يؤدى وظيفته الحركية فى تصوير تدفُّق الخمر من دنها ، كما تتدفق الدماء من نحر الجمل الذبيح ، وربما استغل الوظيفة اللونية التى تبرر وجه الشبه بين الخمر ودمه أيضاً فى هذا الجانب .

وربما جمع مسلم بين الدلالات المختلفة للصورة الواحدة فى تعامله مع التراث أيضاً ، فهو يرسم للخمر صورتها فى قوله :

وتَبْسِمُ عن ألمىَ كأن مُنَوَّراً ... تخلَّل حرَّ الأرض دعص له نَد (١٧)

فإذا الصورة تظهر عند مسلم فى وصف الساقية ، فيستعين بالأقحوان أيضاً على إبراز جمال الصورة :

إذا ما اشتهينا الأقحوان تبسَّمتْ ... لنا عن ثنايا لاقصار ولاثُعْل

وهكذا أوقع مسلم نفسه – راضياً – فى أكثر من ازدواجية ونموذج صراعى ، فمرة يتراوح فنه بين التصوير وبين التقرير والمباشرة ، وحيناً يتردد فى مصادره بين أسلافه وبين معاصريه ، وفى حين ثالث يحاول الجمع بين ابتكاره الخاص كما أتاحته له ظروف حياته الخاصة فى مجتمع جديد ، وبين ماعرج عليه من التراث لكى يفيد منه ، وفى أطر هذه المستويات المختلفة نجده يبدو مصوراً بارعاً ، فهو حين يضرب بخياله فى البادية العربية القديمة يختار منها اختياراً يدل على إيجابيته فى التفاعل مع التراث ، فتلفت نظره عين الخريد ، والفنيق البازل ، والظباء العاكفة فى رياضها ،

(١٧) الألمى : الذى يضرب لون شفتيه إلى السواد . المنور : الأقحوان . حر : خالص . الدعص : الكثيب .

وكأنه لم يقتصر – لكى يعيدنا معه إلى القديم – على المشاهد الحركية ، وإنما أضاف إليها ماسبق أن رأيناه من مشاهد صوتية وبصرية متعددة .

ويتكرر الموقف نفسه فى تعامله مع البيئة الحضارية الجديدة ، حيث يستجمع قدراته الخيالية ليركز عدسته عليها ، وقد رأينا معه ما رآه من معطيات حضارية أبرزها فى الخمر المجوسية الأنساب ، وعرض أنغام الأدوات الموسيقية المختلفة من عود ومزمار وغيرها مما يستمتع به فى زحام مجالس الطرب وضجيج الندماء .

(٢)

ومن الواضح أن القصيدة قد جمعت – فعلاً – صورة من جدل ذات الشاعر مع موضوعه ، حيث ظهر تفاعله معه ، واندماجه فيه ، وسنده فى كل هذا تراث فكرى طويل اعتمد عليه ، وأضاف إليه ، وجدّد فيه ، وكانت نتيجة هذا التفاعل الإيجابى توافر الوحدة الموضوعية والعضوية فى القصيدة ، حيث وردت معانيها وأفكارها وصورها محددة بدائرة الخمر وحدها ، وحتى الصور الغزلية حرص مسلم على توظيفها – فنياً – فى خدمة موضوعه الخمرى ، ليظل الترابط العضوى واضحاً فى تماسك أفكار القصيدة وأبياتها مهما بدا فيها من اضطراب أحياناً ، فهو بمثابة اضطراب نفسى يمكن تبريره فنياً ، ذلك أن توزيع الصور بما فيها من استطراد بين الغزل والخمر انتهى إلى خدمة قضية اللهو كما أراد مسلم أن يفلسفها حين شغلت عليه حياته ، وملكت عليه نفسه ووجدانه فنالت منه كل النيل .

ولم تخف أستاذية مسلم فى مدرسة البديع العباسية فى القصيدة ، حيث أكثر فيها من ألوان البديعية التى صارت معلماً بارزاً من معالم صنعته وتفوقه فى شعره ، حتى صار زعيم تلك المدرسة ، من هذه الألوان ما استخدمه من جناس وطباق فى الأبيات (٤ ، ٦ ، ١٧ ، ١٨ ، ٢٧ ، ٣١) وماورد من رد العجز على الصدر فى الأبيات (٧ ، ٢٠ ، ٢٣) .

وتتسم الخمرية – فى جملتها – بروح الصدق الفنى فى تعالم الشاعر مع التراث ، أو فى تصوير التجربة ، أو تقريرها ، فمنذ المطلع نحس معه أنغام الواقع التراثى فى ترديد ضمير التثنية الذى ارتبط بواقع الرفقة عند الجاهليين ، استجابة لقسوة حياتهم ، ومع توالى الصور يتأكد حرصه على شرب الخمر لشدة إعجابه بها ،

واتخاذه من هذا الإعجاب ذريعة للإسراف فى شربها وإشباع رغباته وقضاء لذاته ، فمن المطلع إلى الختام يعيش مسلم تجربته متلمساً كل الصور التى تساعده على عرضها والتعبير عنها .

وربما ساعدته طبيعة الموضوع على أن يورد صوره بهذا التسلسل الدقيق ، حتى اقتربت بذلك من الشكل القصصى ، حيث جعل لنفسه فيه دور البطولة المطلقة ، ومن حوله ندماؤه أبطال ثانويون تكتمل بهم قصته ، ومع الجميع تشترك الخمر – بعد تشخيصها – بدور بارز فى القصة ، ثم تلك الساقية التى أكملت المشهد القصصى ، وهو يدير أكثر من حركة قصصية حول هؤلاء الأبطال جميعاً على اختلاف مستوياتهم ، مما جعله يوزع أفعاله بين المضى والمضارعة ، ويبدو أنه ترك هذا لأبى نواس ليحرز فيه ما أحرزه من تفوق وسبق وتميز .

لقد استطاع مسلم – وهذه ميزته الخاصة – أن يمزج مزجاً سعيداً وهادئاً بين التراث والحضارة ، فراح يحكى فى فنه شخصه ، كما يحكى هذا التراث حين أطلق لخياله العنان لكى يجمع أطراف الصور الشعرية من هنا وهناك ، ليوفق بينها وليصوغ منه صوراً جديدة تسجل خلاصة رؤيته الفنية الخاصة لموضوعه ، كما نجح فى تصوير موقفه من العصر الجديد ، بكل ماشهده من معطيات اللهو والمجون التى راح يعب من كؤوسها حتى الثمالة ، ومع هذا كله لم تغب عنه دقة الصنعة الفنية التى حققت له مكانته المرموقة حتى صار بسبب منها زعيماً فى مدرسة المجودين فى العصر ، فأكثر من الصور التشخيصية ، وأوقع البديع فيها موقعاً خاصاً جعله مقبولاً عنده وعند نقاد عصره ومن بعدهم .

(٣)

لقد راح مسلم يؤصل لحياته وفنه معاً ، ومن هنا يبدو مسلكه الخمرى تصويراً دقيقاً لمسلكه فى حياته الاجتماعية عامة ، وهو مسلك بدا فيه محكوماً بأصالة الأداء الفنى من مصدرين : أولهما واقع عصره وما استمده من ظروف حياته الخاصة ، وترجمه فنياً من خلال مضمون شعره الذى أسعده فيه الترنُّم بخمرياته ، وثانيهما ذلك المصدر التراثى القديم الذى بدا فيه تلميذاً أميناً حريصاً على الاختيار والانتقاء لما يتناسب مع سلوكه الاجتماعى ، ومن هنا راح يستقصى أركان الصورة الخمرية ، ويستجمع إطارها العام ، ويستوحى تفاصيلها من تلك المصادر التراثية التى تركت فى

خمرياته أثراً مباشراً ذكرنا بصوراً منه ، ولعله تأثر فى تشخيص خمره زوجة له حين جعل رفقاءه بعولاً لها ، لعله اقتفى بلك أثر حُمَيْد بن ثور فى صورته الغزلية التى بناها وشكلها قوله :

قضى ربُّها بعلاً لها فتزوَّجَتْ حليلاً وماكانت تؤمِّل من بعل (١٨)

فكأنه أخذ من أصول الصورة البعل والزوجة والحليل ، وإن كان يبدو أنه اقتفى أثر حميد منذ اختار لقصيدته اللام حرف روى ، والكسرة حركة له ، فبدت أبيات أخرى شديدة الشبه بنظائرها فى قصيدة مسلم ، ومنها أبيات حميد فى اللامية :

على رِسْلكُمْ إنى سأحْمى ذمارَكُمْ وهل يمنعُ الأحساب إلا فتىً مثلى

وقوله :

فخرَّ وكرَّتْ خيلُه يندبونه ويثنون خيراً فى الأباعد والأهل (١٩)

وقوله :

فوجدى بحُمْل وجدتُك وفرحتى بجُمْل كما قد - بابنها - فرحت قبلى

إذ يستقى من مقومات معجمه التصويرى الفتوة المطلقة له «فتى مثلى» وحديثه عن الأقارب والأهل «الأباعد والأهل» والأحساب ، وحديثه عن الغزلين من قبله ، وكلها صور طرحتها المقدمة الغزلية عند مسلم ، حين نحا بها فى نفس المنحى قبل أن يصور اللوحة الخمرية التى أطال فى معالجة جزئياتها .

وكأن مسلماً رايح يتتبع الصور لدى القدماء منها ، ويسجل ما أفاده بعد أن يضفى عليه من شخصه وتجاربه ووقع عصره ، ولعله حرص على اقتفاء أثر الأخطل أيضاً كما صنع أبو نواس ، فراح يأخذ منه مارسمه من مشهد القتل والثأر فى الغزل فى مقدمته من قول الأخطل فى إحدى قصائده :

يجرى ذكىُّ المسك فى أردانها وتصيدُ بعدَ تقتلٍ ودلالِ

قلب الغَوىِّ إذا تنبه بعدما تعتلُّ كلُّ مُذالة مِفْقَال(٢٠)

وربما استمد مسلم فلسفة القتل بمفهومها الغزلى أيضاً من قول الأخطل فى تصوير البخل والقتل على نفس المستوى :

(١٨) ديوان حميد بن ثور ١٢٣ . (١٩) نفسه .

(٢٠) ديوان الأخطل ١٣٨/١ الأرادن ج ردن وهو الكم . التقتل : التثني والتكسر فى المشى . الغوى: المحب للغواية . تعتل : تتغير رائحة فمها . المذالة : المرفوضة المقوتة .

وكم بخلتْ أرْوَى بما لايضيرها ... وكم قتلت لو كان يودى قتيلها [٢١]

بل ربما أعجبه من حوار الأخطل فكرة الثأر وطلب الذحل فى مشهده الغزلى الذى قال فيه :

وكم تلتْ أروىَ بلا تِرَةٍ لها ... وأروىَ لفراغ الرِّجال قتولُ

فلو كان تبكى ساعة لبكيتها ... ولكن شر الغانيات طويلُ

وكُنَّ على أحيانهن يصدْننى ... وهُنَّ منايا للرجال وغُول [٢٢]

ولم يقتصر المصدر التراثى لمسلم عند الأخطل فى مقدماته ، ولكنه وسع من دائرة الأخذ حين اقتحم على شعراء الغزل عالمهم العذرى أو الحضارى ، فراح يسلك مسلكهم فى حواره وغزله ، ورسم من المشاهد مانستطيع أن نتبين خيوطه من لدن جيل الغزلين فى عصر بنى أمية ، فإذا هو يأخذ من مجنون ليلى :

أبيت صريعَ الحُبِّ دامٍ من الهوى ... وأُصْبِحُ منزوع الفُؤاد من الصدر [٢٣]

كما يقول على نفس النسق :

أبيت صريع الحد باكٍ من الهوى ... ودمعي على خدِّى يفيض ويسجُمُ [٢٤]

بل لعله أعجب من شعر المجنون بلاميته أيضاً ، خاصة منها قوله :

منعّمة الأطراف هيْف بطونُها ... كواعبُ تَمْشى مشية الخَيْل فى الوَحْل

وأعناقها أعناق غزلان رَمْلَةٍ ... وأعينُها من أعينُ البقر النُّجْل

وترمى فتصطادُ القلوبَ عيونُها ... وأطرافُها ماتُحسِنُ الرَّمْىَ بالنَّبْل

زرعْنَ الهوى فى القلب ثم سقَيْنَه ... صبابات ماء الشوقِ بالأعْيُن النُّجْلِ

ففيمَ دماءُ العاشقين مُطلّة ... بلا قَوَدٍ عند الحسان ولاعَقْل [٢٥]

مبتَّلة هيفاء مهضومةُ الحَشاَ ... مورِدَّة الخدَّين واضحةُ الثغر

مُدَمْلَجةُ الساقينِ بضٌ بضيضة ... مفلَّجة الأنياب مصقولةُ الحمر [٢٦]

فهو يتخذ من ألفاظ مجنون ليلى مقومات يبنى عليها لوحته الغزلية والخمرية معاً ، إذ يردد منها مشية الخيل فى الوحل ، الأعين النجل ، الرمى بالنبال ، القود والعقل ، المبتلة الهيفاء ، فلج الأنياب ... إلخ .

(٢١) نفسه ٦٢٣/٢ . (٢٢) ديوان الأخطل ٦٥٤/٢ . (٢٣) ديوان مجنون ليلى ٣٥ .
(٢٤) ديوان مجنون ليلى ٤ . (٢٥) نفسه ٢٩ ، ٣٥ . (٢٦) نفسه .

ثلها فى صورة المشهد الذى اشتهر به من «مشى المقيد فى الوحل» وهو ماتأثر فيه بأبيات المجنون ، وربما أفاد فيه أيضاً من قول الكميت فى تصوير ثقل الرّجل فى صورة غزلية نقلها مسلم إلى الخمرية :

وإذا أردن زيــادةً فــكــأنمــا يـنقلن أرجلهنّ من أوْحــال (٢٧)

وعلى المستوى الغزلى راح مسلم يعلن فلسفته فى الحب من منطق مدارسه المتصارعة التى ازدحمت بها البيئة الأموية قبله ، إذ لم يكن بعيداً عن مثل فلسفة حياة الأحوص التى لخصها قوله :

فإن أنت لم تعشَقْ ولم تدر ما الهوى فكن حجراً من يابس الصّخر جَلْمَدَا

فـمـا العـيشُ إلا ماتلذّ وتَشْـتَـهى وإن لام فـيـه ذو الشّنان وفنّدا (٢٨)

ولعله بدا حريصاً فى استشهاده على تقليدية هواه على نهج العذريين ، على أن يكشف تأثره الواضح بقول الأحوص فى تشبهه بالمتيمين فى عالم الغزل :

فـعـروةُ سنّ الحبّ قـبلى إذ شَـقَى بعفراءَ والهندىُّ مات على هند (٢٩)

وفى كثير من صوره بدا مسلم دقيقاً على هذا النحو ، شديد الذكاء فى التقاط الصور ، قوى الحاسة إزاء التراث ، لم يدأ عنه ، ولم يرفضه ، مع تمتعه بحس الحضارة ومتعته الخاصة ، فراح يطرح مزاوجة هادئة ساعدته على الاتساق مع نفسه وواقعه وماضيه جميعاً ، وأسهمت فى إنقاذه من دوائر الصراع العاتية التى ازدحمت بها البيئة ، وقد بدا حريصاً على الإلتقاء بالعذريين من غير مجنون ليلى ، إذ كان قريباً من جميل بثينة حين نحا نحوه فى لوحة الغزل أيضاً ، منذ اقتفى أثره فى قول جميل عن القتل والبكاء فى عالم العذريين :

خليلى فيما عشتما هل رأيتما قتيلاً بكى من حب قاتله قبلى (٣٠)

وكذا كان قوله فى التصوير الغزلى المحسوس ، وعرض مقاييس الجمال فى محبوبته :

قَطُوفُ الخُطى عند الضُّحى عبلةُ الشّوى إذا استعجل المشىَ المجالُ النحائف (٣١)

ولعل مسلماً وجد ذاته فى تلك الأنماط المتصارعة من الغزل ، ففى مقابل ما ارتداه من أثواب العذريين من أبناء البادية ، بدا فى بعض صوره وشيج الصلة بأبناء

(٢٧) ديوان الكميت ٦٣/٢ . (٢٨) ديوان الأحوص ٩٨ .
(٢٩) نفسه ١٠٧ . (٣٠) ديوان جميل ٩٩ .
(٣١) نفسه ٨٩ . قطوف الخطى : بطيئة صغيرة الخطو . عبلة الشوى : ضخمة الأطراف .

البيئات الحضارية ممن أصلوا لفلسفة الغزل من منظور واقعهم الخاص فأخذ مشهداً غزلياً من عمر بن أبي ربيعة رصده في صدر قصيدته كاملاً ، ولعله بدا فيه قريباً جداً من قول عمر مخاطباً إحدى صاحباته :

فلا تقتُليني إن رأيت صبابتي ... إليك فإني لايحلُّ لكم قتلي (٣٢)

وكذا قوله :

ألا قُل لهند اخرجي وتأثمي ... ولاتقتليني لايحل لكم دمي
وحُلّي حبال السحر عن قلب عاشقٍ ... حزين ولاتستعقبي قتلَ مسلم (٣٣)

بل ربما امتد بذاكرته إلى شعراء النقائض ، فتأثر أيضاً بقول جرير في إحدى مقدماته :

عُوجي علينا واربَعي ربَّة البغل ... ولاتقتليني لايحلُّ لكم قتلي
أعاذل مَهْلاً بعض لومك في البُطْل ... وعقلُك لايذهب فإنَّ مَعي عَقْلي
لعمرك لولا اليأس ما انقطع الهوى ... ولولا الهوى ماحَنَّ واله قَبلي (٣٤)

وخلاصة الموقف هنا - حتى لايطول بنا الحوار حول تفاصيل صراعات مدارس الغزل - أكثر من هذا - أن الشاعر بدا وثيق الصلة بتراث متنوع ، متعدد الاتجاهات ، فراح يقطف من كل بستان زهرة ، يزين بها شعره ويتوج بها أصالة فنه، وفي فلسفته الخاصة التي بلور من خلالها حياته كلها بدا قريباً أيضاً من الأخطل كما رأيناه قريباً من طرفة بن العبد ، وكأنه يعد امتداداً لتراث متعدد العصور متصارع الاتجاهات ، ولعله أفاد بشكل مباشر من قول الأخطل أيضاً :

إني وجدتُ ألذ العيش تجمعه ... خَوْدٌ خَبَرنجة مَمكُورة رودٌ
هيفاءُ بهكنةٌ تضْحُ العبيرُ بها ... بيضاء زُيِّن منها النَّحر والجيدُ
والشذرُ والدُّرُّ والياقوتُ فصّله ... نظم الزمرُّد فوق النحر معقود
دَعْهُنَّ عنكَ لمنْ أصْبَحْنَ همته ... فإنما همّهن الفتيةُ الغيدُ (٣٥)

ولعل مؤثرات التراث في الغزل لدى مسلم قد انسحب على لوحات الخمر التي

---

(٣٢) ديوان عمر ١٥٩ .   (٣٣) نفسه ١٨٠ .
(٣٤) ديوان النقائض لأبي عبيدة ١٤٤/١ . الرود : المتملكة . البهكنة : الشابة الغضة .
(٣٥) ديوان الأخطل ٩٦/١ الخود : الشابة . الخبرنجة : الناعم الجسم . الممكورة : الحسنة امتلاء الساقين .

أكثر من نظمها ، منتهجاً فيها أيضاً نهج أسلافه ممن رصدوا صوراً وتقارير كثيرة من حولها فكان صريعاً لها ، كما عرف عنه ، وكما عرف أيضاً عن الأخطل فى قوله :

أعـــــاذل توشكين بأن ترينى　　　صـــــريعـــــاً لا أزور ولا أزارُ (٣٦)

وهو ماظهر فى عرض تأثيرها خاصة فى قدرتها على نسيان الفتى همومه ، وهو ماسبقه إليه حارثة بن بدر فى قوله :

علام تلمُ الراحَ والرّاحُ كاسمها　　　تُريح الفتى من همّه آخر الدهْر (٣٧)

ومثل هذا كان حديثه عن رائحتها على طريقة الأخطل فى قوله :

كــأنما المسك نُهْــبَى بين أرحلنا　　　مما تضوّع من ناجودها الجارى (٣٨)

وربما كانت لوحة التشخيص التى يلتقى فيها الغزل بالخمر أشد إغراء لمسلم لكى يرسمها على النحو الذى اصطنعه فى لاميته ، والذى قد نتبين منه أصولاً وملامح كان مسبوقاً إليها عند الأخطل أيضاً فى قول مشخصاً الخمر ، ومبيناً حالها بين حبسها وبين كونها عذراء :

لهـا ردءان : نسجُ العنكبوت وقـدْ　　　لُفّتْ بآخَـرَ من ليف ومن قـار

صهباءُ قد كلفت من طُول ماحُبست　　　فى مـخـدَع بين جنات وأنهـار

عـذراء لم تجتَل الخُطّابُ بهجتها　　　حتى اجتلاها عبادىٌ بدينار (٣٩)

على أننا لانستهدف هنا القيام بعمل إحصائى حول طبيعة المؤثرات من حيث الكم ، ويكفى أن نرصد منها مايصلح للدلالة على حقيقة أصول هذه الفلسفة التى انطلق منها مصوراً صراعه النفسى من خلال مجالس الخمر والغزل ، فكان قريباً من نفسه وعصره قريباً من أسلافه القدماء من أصحاب نفس الاتجاه وذات الفلسفة .

ولعله استطاع من خلال قصيدته أن يضع أمامنا كماً ضخماً من النماذج الصراعية التى دفعته دفعاً إلى الانقسام على نفسه بين مناطق الخمر والعريدة ، ومجالس الغزل ، أضف إليها صراعات الشاعر على المستوى الفنى بين معطيات تراثه ومادة فكره وخياله ، إلى جانب ماتحمله فلسفته الخاصة من صراع عميق بين طموح النفس وظروف الواقع المعاش وطبائع معاناته وجدله معه .

---

(٣٦) نفسه ١/٢٧٨ .　　(٣٧) شعراء أمويون ٢/٣٥٠ .

(٣٨) شعر الأخطل ١/١٧٠ . الناجود : أول مايخرج من الخمر . تضوع : انتشر .

(٣٩) الأخطل ١/١٦٩ . الصهباء : المعصورة من عنب أبيض . كلفت : تغير لونها . المخدع : بيت صغير يكون داخل البيت الكبير . لم تجتل الخطاب بهجتها : لم يشهدوها ولم يروا جمالها .

(٣) الصحوة النفسية وزمن البحترى

وشاعرها هو الوليد بن عبدالله بن يحيى بن عبيد ... كان يكنى أبا عبادة ، شاعر فاضل ، حسن المذهب ، نقى الكلام ، مطبوع ، ندر شعره فى فن الهجاء ، وزعم ابنه أن سبب الندرة أن الموت حين جاء البحترى قال له : اجمع كل شئ قلته فى الهجاء ففعل ، فأمره فأحرقه خوفاً عليه من عواقبه .

تشبه البحترى بأبى تمام فى بعض شعره ، ونحا نحو « البديع» الذى كان يستعمله ، ورآه البحترى صاحباً فيه وإماماً ، وقدمه على نفسه حين قال أن جيد أبى تمام خير من جيده ، وأن رديئه خير من ردئ البحترى .

اعترف فى أكثر من رواية بتلمذته على أبى تمام الذى لقنه درساً دقيقاً فى نظم الشعر ، وحبب إليه الاستطراد فيه ، حتى أعجب به ، وأشاد بفنه كما ورد عن البحترى فى بعض الروايات من أن أبا تمام قال له : بلغنى أن بنى حميد أعطوك مالاً جليلاً فيما مدحتهم به ، فأنشدنى بعض ماقلته فيهم ، فقل لى : كم أعطوك ؟ فقلت : كذا وكذا ، فقال : ظلموك ، والله ماوفوك حقك ، فلم استكثرت ذلك ، واستكثر لك لما مات الناس ، وذهب الكرام ، وغاضت المكارم ، فكسدت سوق الأدب ، أنت والله يابنى أمير الشعراء بعدى ، فقمت فقبلت رأسه وقلت له ، والله لهذا القول أسر إلى قلبى وأقوى لنفسى مما وصل إلىّ من القوم.

وهى رواية تجتمع دلالاتها حول احترام البحترى لأستاذه ، واعتزازه بشهادته له ، واعترافه بطبيعة تلمذته عليه .

ومما يرويه صاحب الأغانى يظهر البحترى شديد البخل ردئ المظهر ، كثير الفخر بنفسه إلى الحد الذى يصوره فيه أبو الفرج «أبغض الناس إنشاداً ، يتشادق ، ويتزاور فى مشيه مرة جانباً ، ومرة القهقرى ، ويهز رأسه ومنكبيه أخرى ، ويشير بكمه ، ويقف عند كل بيت ، ويقول : أحسنت والله ، ثم يقبل على المستمعين فيقول : مالكم لاتقولون أحسنت ؟ هذا والله مالايحسن أحد أن يقول مثله» (١) .

(١) تراجع ترجمته وأخباره فى الأغانى ٣٧/٢١ ومابعدها .

نشأ البحترى نشأة عربية خالصة ، وكانت تلمذته – كما قلنا – على أستاذه أبى تمام ، وإن خالفه فى مسلكه الفنى ، عاش معظم حياته شاعراً للبلاط الرسمى مادحاً للخلفاء ، وفى درس شعره – عامة – يمكن ملاحظة سعيه الدائب وراء التكسب والثراء وجمع الثروة التى جعلته – كما يقول صاحب الأغانى – يسير فى موكب من عبيده ، ويملك الكثير من الضياع .

وفى الوقفة الفنية عند هذا الشعر الذى كثر مع طول حياة الشاعر ، يتبين لنا مدى حرصه على المزاوجة بين ماتركته فيه النشأة البدوية ، وبين ما اكتسبه من صور الحضارة العباسية حين عاش طويلاً فى بلاط الخلفاء .

وفى دفاعنا عن فن المدحة فى الشعر العربى نحاول باستمرار تبينُ الخيوط النفسية الدقيقة التى يمكن أن تسجل شيئاً من صراعات المبدع ، بالإضافة إلى تركيزها الأساسى على شخصية المتلقى ، وهو الممدوح بالطبع ، وطبقاً لهذا المقياس نجد البحترى يعيش معظم حياته بعيداً عن تعمق ذاته ، وتفهم أبعاد صراعه النفسى ، إذا كان همه الأول إرضاء ممدوحيه ، حتى إذا اقتضى منه ذلك إهانة نفسه ، أو إراقة ماء وجه على أعتاب ديارهم .

وتتقدم السن بالشاعر المادح ، ويتجاوز الثمانين من عمره ، ويحس آلام المشيب، ويراجع نفسه ، ويجتر أحزانه ، وكأنه يستيقظ من غفوته الطويلة ، ليجد نفسه أمام واقع نفسى أليم ، تسيطر عليه فيه الكآبة ، ويدب فى نفسه اليأس والأسى ، فراح يفكر فى الزمن ، ويفكر أيضاً فى نفسه ، وحاول أن يكتشف لأحزانه «معادلاً موضوعياً» يطمئن إلى أمانته فى نقل حقيقة تجربته ، فوجد ضالته قائمة أمامه ، شهد لها الزمن بالصمود طويلاً ، كما شهد عليها بالانهيار والتدهور وكأنها بلغت أيضاً سن المشيب الذى أصابه ، وعندئذ وقف البحترى يستبطن ذاته ، ويسقط معاناته النفسية على «إيوان كسرى» دون حاجة إلى كسب رضا خليفة ، أو حرص على تقليد شاعر من الأسلاف أو من معاصريه ، كما كان فى غير هذه القصيدة من شعره .

وقد أفسح «الإيوان» المجال لإفراغ التجربة الحزينة للبحترى ، فهو قصر الأكاسرة «بالمدائن» عاصمة الفرس ، وكان من عجائب الدنيا ، ويقال إنه أنشئ بتعاون عدد من الملوك على بنائه ، وهو يعرف الآن باسم «طاق كسرى» ، وقد دفع البحترى إليه بإنشاء السينية المشهورة التى بلور فيها خلاصة صراعه مع الزمن قائلاً:

(١) صنت نفـــسى عـــمـــا يُدنِّس نفـــسى — وترفَّـــعْتُ عن جَـــداَ كل جِـــبْس

(٢) وتماسكتُ حين زعـــزعنى الدهـــ — ـرُ التـــمـــاســـاً منه لتَـــعْــــسى ونَكْسى

(٣) وكـــأن الزمـــان أصـــبح مـــحـــمـــو — لا هـــواه مـــع الأخـــسِّ الأخـــس

(٤) بُلَغ من صـــبـــابة العـــيش عندى — طفَّـــفـــتْـــهـــا الأيام تطفـــيف بخس

(٤) واشـــتـــرائى العـــراقَ خُطَّةَ غَـــبْنٍ — بعـــد بيـــعى الشـــأم بَيْـــعـــةَ وكس

(٦) لاتزُرنى مـــزاولاً لاخـــتـــبـــارى — بعـــد هذا البَلْوى فـــتنكر مَـــسِّى

(٧) وقـــديماً عَـــهـــدْتَنى ذَا هنَاتٍ — آبيـــاتٍ على الدَّنِّيـــاتِ شُـــمْسِ

(٨) ولقـــد رابنى نُبَـــوُّ ابن عـــمى — بعـــد لينٍ من جـــانبـــيـــهِ وأُنسِ

(٩) وإذا مـــاجـــفـــيتُ كنتُ جـــديرا — ان أرىَ غـــيـــر مـــصـــبح حـــيث أُمـــسى

(١٠) حـــضـــرت رَحْلى الهـــمـــوم فـــوجَّـــهـ — ـــت إلـــى أبـــيـــض المـــدائـــن عَـــنْـــسى

(١١) أتـــســـلـــى عـــن الحـــظـــوظ وآسَـــى — لَمِـــحلٍّ من آل ســـاســـان درس

(١٢) ذكـــرتنيـــهـــمُ الخطوبُ التـــوالى — ولقـــد تُذكـــر الخطوبُ وتُنسى

(١٣) وهم خُـــافـــضـــون فى ظلِّ عـــالٍ — مُـــشْـــرفٍ يحـــسـرُ العـــيـــونُ ويُخْـــسى

(١٤) مُـــغلَقٌ بابهُ على «جـــبل القَـــبق» — إلـــى دارتـــى «خـــــــلاطٍ» ومـــكَـــس

(١٥) حلَلٌ لم تكن كـــأطْلاَل «سُـــعْـــدَى» — فى قـــفـــار من البـــســـابس مُلْس

(١٦) ومـــســـاع لولا المحـــاباةُ منى — لم تُطقـــهَـــا مـــســـعـــاةُ عَنْسٍ وَعَـــبْس

---

(١) الجدا : العطاء . الجبس : اللئيم والجبان .

(٢) النكس : الضعيف الهزيل .

(٥) الغبن : الظلم أو الخداع . الوكس : الخسارة .

(٧) الهنات : خصال شريرة . شمس : قوية صلبة ممتنعة .

(٨) النبو : الجفوة والنفور . أبيض المدائن : أحد قصور إيوان قصرى .

(١٠) عنس : ناقة .

(١٣) خافضون : يعيشون فى رفاهية أو فى خفض من العيش . يحسر : يعين أو يرهق . يخسى : يضعف البصر .

(١٤) دارتا «خلاط» «ومكس» : مكانان ، والدارة كل أرض واسعة بين الجبال .

(١٥) الحلل : الأماكن – البسابس : القفار الواسعة المجدبة . الملس : التى لانبات فيها ولاحياة .

(١٦) المساعى : المكارم والمحامد . عنس : قبيلة قحطانية من اليمن . عبس : قبيلة عدنانية من نجد .

(١٧) أنضاء : النضو المهزول .

(١٧) نقل الدهر عَــهْــدَهنَّ من الجــد   ة حـتـى غـدَوْن أنضـاءَ لبْسْ
(١٨) فكأنَّ «الجـرمـازَ» من عـدم الأنــ   ـس وإخـلاقـه بنيَّـة رَمْس
(١٩) لو تراه علِمْتَ أن الليـالى   جـعلت فـيـه مـأتما بعـد عُـرس
(٢٠) وهو ينبيك عن عـجـائب قـوم   لايُشـابُ البيـان فيهم بلَبْـس
(٢١) فـإذا مـا رأيتَ صـورة «انطاكِـيـ   ـة» ارتـعت بين «روم» «وفـرس»
(٢٢) والمنايا مـاثلٌ «وأنُو شـر   وان» يُزْى الصـفوف تحت الدَّرفَس
(٢٣) فى اخضرار من اللباس على أصـ   ـفر يختـال فى صبَيغـة وَرس
(٢٤) وعراكُ الرجـال بين يديه   فى خُفوت منهم وإِغماض جَرْس
(٢٥) من مُشيح يُهوى بعامل رُمْحْ   ومليحٍ من السِّنان بتُـرس
(٢٦) تصفُ العَينُ أنهمَ جِـد أحيـا   ءٍ لهم بينهم إشـارةُ خُرْس
(٢٧) يغتلى فيهم ارتيـابىَ حتى   تتقـراهُمْ يداىَ بلَمْس
(٢٨) قـد سقـانى ولم يصَرِّد «ابو   الغوث» على العَسْكَرَيْن شربة خِلْس
(٢٩) من مُدامٍ تقـولُهـا هى نجمٌ   ضوأ الليل أو مـجاجـةُ شَمْس
(٣٠) وتراها إذا أجـدَّتْ سرورا   وارتياحـاً للشارب المُتَحَسِّى
(٣١) أُفـرِغَتْ فى الزجـاج من كل قلب   فهى محبوبةٌ إلى كل نفس
(٣٢) وتوهمتُ أن كِسرى «أَبَرْويـ   ـز» مُعاطىَّ «والبلَهْبَد» أنسْى
(٣٣) حُلُمٌ مُطْبقٌ على الشك عـينى   أم أمانٍ غيْرن ظنّى وحدْسى ؟

---

(١٨) إخلاقه : بلاه وزواله .
(٢٠) اللبس : الاختلاط والإشكال والغموض .
(٢٤) الخفوت : السكوت . الجرس : الصوت الخفى .
(٢٥) عامل الرمح . صدر الرمح . المليح : المحاذر خوفا .
(٢٧) يغتلي : يشتد ويعظم . تتقراهم : تتبعهم .
(٢٨) يصرد : يبخل . أبو الغوث : ابن البحترى ، الخلس : المختلسة السريعة .
(٢٩) تقولها : تظنها وتحسبها المجاجة : العصارة ومجاجة الشمس أشعتها .
(٣٢) البلهبذ : من كبار المغنين عند الفرس . الجوب : حفرة صغيرة فى الجبل .
(٣٤) الجلس : الجبل الشاهق .

(٣٤) وكأن «الإيوان» من عجب الصنعـ ـة جوب فى جنبْ أرعنَ جِلْس
(٣٥) يُتَظنىٌ من الكآبة إذ يبدو لعينىٌ مصبح أو مُمَسّى :
(٣٦) مزعَجا بالفراق عن أُنس إلف عزّ أو مُرْهَقا بتطليق عُرْس
(٣٧) عكستْ حَظَّه الليالى وبات «المُشْـ ـترى» فيه وهو كوكبُ نحس
(٣٨) فهو يُبْدى تجلُّدا وعليه كلكل من كلاكل الدّهر مُرسى
(٣٩) مُشمخرٌ تعلو له شرفاتٌ رُفعَتْ فى رؤوس «رَضْوى» و «قُدْس»
(٤٠) ليس يُدرَى أَصنعُ إنس لجنٌ سكنوه أم صنعُ جنٌ لإِنس
(٤١) غير أنى أراهُ يشهد أنْ لم يكُ بانيه فى الملوك بنكسْ
(٤٢) فكأنى أرىَ المراتبَ والقومَ إِذا مابلغتُ آخر حسّى
(٤٣) وكأن الوفودَ ضاحِين حَسرَى من وقوف خَلفَ الزحام وخُنسَ
(٤٤) وكأن القيان وسطَ المقاصير يُرجّعْنِ بين حُوٌ ولعْس
(٤٥) وكأن اللقاءَ أولَ من أمسِ ووشكَ الفراق أول أمس
(٤٦) وكأن الذى يريد اتباعا طامع فى لحُوقهم صُبحَ خِمْس
(٤٧) عَمرتْ للسرور دهرا فصارت للتعزِّى رِباعُهم والتأسّى
(٤٨) فلها أن أعينها بدموع مُوقَفَات على الصبابة حُبْس
(٤٩) ذاك عندى وليست الدار دارى باقتراب منها ولا الجنس جنسى
(٥٠) غير نُعْمى لأهلها عند أهلى غَرسوا من زكائها خير غرس

---

(٣٧) المشترى : كوكب سعد تحول إلى نحس فى هذا القصر حين أثر القصر فيه .
(٣٨) التجلد : تكلف الجلد والصبر . كلكل : صدر . مرسى : ثابت .
(٣٩) مشمخر : طويل عال . شرفات القصر : ما أشرف من بنائه ، أو هى مثلثات متقاربة تبنى فى أعلى القصر .
(٤٢) المراتب : الوزراء والقواد والجند والعبيد الذين تولوا وارتحلوا .
(٤٣) ضاحين : بارزين للشمس . حسرى : متعبين مرهقين متلهفين على العطاء ، والحسرى : المتأخرون .
(٤٤) الحو : سمر الشفاه . زكائها : نمائها وخيرها .
(٥١) الكماة : الشجعان الذين لبسوا السلاح استعداداً للقتال .

(٥١) أَبدوًا مُلكنا وشدوٌ فواه ... بكماة تحت السَّنَوَّر حُمْس
(٥٢) وأعانوا على كتائبَ «أرياط» ... بطعن على النُّحُور ودَعْس
(٥٣) وأراني من بعد أكلَفُ بالأشرا ... ف طُرا من كل سِنْخٍ وأسّ

(١)

فمنذ بداية السينية ، ومع معالجة الشاعر لمطلعها نلمح تلك الذاتية العميقة فى دلالتها – على غير عادة البحترى فى معظم شعره – وإن كان الشاعر قد آثر أن يأتى ببيت المطلع مباشر المعنى ، خالياً من التصوير الفنى ، حيث يتحدث بضمير «المتكلم» ويوظف الفعل الماضى فيؤكد عفة نفسه ، ويستنكف أن يطلب عطاء من الآخرين ، ويحاول مقاومة الدهر مهما اشتدت عليه ضغوطه وتعددت معه صراعاته لجلب التعاسة له ، أو الوقوف منه موقف المستسلم المتخاذل .

ولهذه البداية الذاتية مبرراتها الفنية والاجتماعية ، فلم يكن البحترى هنا فى معرض المدح ، ولا هو انتظار إعجاب الممدوح أو كسب العطاء ، وإنما جاءت وقفته أمام «إيوان كسرى» بمثابة تنبيه إلى سوء أحواله الخاصة فى ظروف مشيبه ويأسه ، وربما ارتدت تلك المباشرة إلى طبيعة الحالة النفسية الكئيبة للشاعر الذى لم يجد معها دافعاً إلى الإجادة والتنقيح ، تلك الحالة التى اضطربت حين حاول مقاومة الدهر فأعمل إرادته فى صراعه معه ، ولكنه لم ينتصر عليه ، وهذا أمر طبيعى حيث إن إعمال الإرادة شئ ، وانتصارها على الدهر بالذات شئ آخر مختلف ، ولذلك يصطدم الشاعر بالواقع الحقيقى أو بالحقيقية الواقعية حين يتعرف على الحجم الطبيعى لإرادته التى لم تصمد إلا قليلاً ، فهى تضطره إلى التسليم والفرار ، وخاصة فى هذا الجو الكئيب المفعم بالحزن والألم ، وأثناء فراره هذا رأى أن يعرج على الإيوان بالذات حيث وجد فيه من الكآبة مايتسق مع كآبته ، ولذلك حاول أن ينفذ من رحلته إلى أمرين اثنين :

---

(٥٢) أرياط : قائد جيش الحبش . الدعس : الوطء الشديد والطعن بالرمح . السنور : كل سلاح من حديد ، حمس : شجعان .

(٥٣) السنخ : الأصل والمنبت . يكلف : يولع . الأس : مبتدأ الشئ وأصله ومصدره .

(٢) ديوان كعب ٩٢ . (٣) ديوان الأخطل ١/٢٣٠ . (٤) ديوان القطامى ١٤٧ .

أولهما : أن يجد العزاء بجانب الإيوان حيث يضمن تجاوبه معه ، نظراً لما يوجد من تشابه بين واقعه النفسى وواقع الإيوان ، وعندئذ يسقط مايدور فى نفسه على ماوجد من آثار بقيت من الإيوان ، عفا عليها الزمن ، وأفنى أصحابها .

ثانيهما : أن يخلق لذاته الشاعرة فرصة للتصوير الفنى ، لما يحويه «الإيوان» ، من صور وبقايا ، أن يمنح تلك الصور من الخلود الفنى ماجعلها تعيش حتى اليوم فى قصيدته هذه .

وفى حديثه مع الزمن وموقفه من الحظوظ ، تناول البحترى وسيلته فى رحلته، فصورها تقليدية تحمله إلى مدائن كسرى، فربما ساعدته الناقة من خلال رحلته الطويلة فى أعماق الصحراء على نسيان بعض من همومه ، بل لعل تلك الرحلة تسهم فى تعزيته عن سوء حظه ، حتى إذا وصل إلى الإيوان حاول استكمال هذا التسلى وذلك العزاء حين عايش ماتبقى هناك من ملك أكاسرة الفرس العظماء من خلال التاريخ .

وحين ينتهى من مناجاة الدهر ، أو بالأحرى شكواه من الدهر ، وتصوير موقفه منه ، على مافيه من يأسه وحزنه ، وفراره منه إليه ، لايبقى أمامه إلا هذا التعزى ، ولذا ألح على تحديد الأسباب التاريخية التى شجعته على تلك الوقفة الطويلة التى هيأت له فرصة تأمل الصور ، والانشغال بالأشباح والخيالات ، وكأنها جميعاً تتحرك، وتنبض بالحياة ، وهنا اعتمد الشاعر على خياله وذاكرته التاريخية ، تلك التى أعادته إلى الماضى البعيد ، ليمزج أحداثه بخياله الخصب وأوهامه المفزعة فى نفس الوقت .

وبدأ البحترى يصور المعالم الجزئية التى تسجل الفرس ، وتجسد مجدهم وتضخم شأن حضارتهم العمرانية فى صورة ما شيدوه من بنيان وفنون ، وأول مالفت نظره هنا – وهو أمر غريب لأنه شاعر عربى مطبوع استمد ثقافته من التراث العربى بكل بداوته – تلك المقارنة التى عقدها بين إيوان كسرى ، وبين أطلال عرب البادية ، الأمر الذى يذكرنا بالموقف الشعوبى الذى رأيناه فى شعر بشار وأبى نواس ، على أن تلك المقارنة لم تطبع بطابع القبح أو التحدى كما كان الحال عند الشعوبيين ، بقدر ماظلت معلقة بتلك السطحية والمباشرة ، ويبدو أن ضيق البحترى بكل شئ فى شيخوخته جعله يفقد الأشياء معانيها الحقيقية ، فلم يعد يأبه بما سبق أن اعتز به ، وعاش جزءاً من كيانه الفنى ، أعنى تلك الأنماط المختلفة من المقدمات التقليدية التى انتشرت فى قصائده فى الديوان ، بل تراه ينتهى من تلك الصورة إلى عرض تأثير الدهر فى هذه الآثار ، بعد أن أفناها كما أفنى أهلها ، ليدخل من ذلك إلى تصوير

حالته النفسية التى سبق أن صور موقف الدهر منها أيضاً ، فقد جاء على تلك الآثار فلم يبال بكسرويتها أو عظمة أهلها ، فأحالها من جدتها وطرافتها ، وأحال معالم الجمال فيها إلى بقايا بالية فقد قيمتها تماماً ، وكأن قصر كسرى قد تحول - نتيجة صراعه مع الزمن الطويل - إلى قبر من القبور بعد طول الأنس الذى شهده ، وما انتشر فيه من معالم تلك الحضارة المتقدمة الراقية ، فقد انتهى كل شئ إلى خراب ، لم يبق معه إلا تلك القبور الصامتة التى لاتكاد تسمع منها صوتاً ، ولاتحس فيها حركة، ثم يتوج البحترى المشهد بعرض هذا الموقف الذى يحكيه لذاته على سبيل التجريد الذهنى ، حيث يزعم أن من يراه يدرك أن الليالى قد أحالت أعراسه إلى مآتم، ناسباً بذلك كل همومه وهموم القصر - موضوع تصويره - إلى أحداث الليالى أو الزمن ، وبذلك تنتهى عنده صورة الزمن إلى ذلك النهج العدائى الذى يحمله كل منهما للاخر، أعنى الشاعر والزمن فى صراع لايكاد ينتهى .

وبريشة فنان أصيل انتقل البحترى إلى موقف آخر ، رسم فيه صورة دقيقة لذلك الماضى البعيد الذى عاشه الأكاسرة فى التاريخ ، وهى صورة تبعث - فى جملتها - شيئاً من الخو والفزع فى النفوس ، حين تق ليها عينا المشاهد ، وكان هذا من حظ البحترى الذى لم يعد يفهم شيئاً مما يدور حوله فى واقعه ، ولم يكد يدرى أين هو ؟ وهل يقف - حقيقة - بين الروم أو الفرس ؟ فلقد تجسد له الموقف فى تلك الصور المخيفة ، حين أخذ يتأمل الصورة المرسومة على جدار الإيوان ، وقد برز فيها الموت ، وهو يسير - على سبيل التشخيص بالطبع - بين يدى كسرى متجهاً إلى أعدائه ، ويتقدم كسرى صفوف جيشه حاملاً رايته الفارسية التى تظلله وتظل مؤشراً على عراقة امبراطوريته وعظمة أصحابها .

وكأنى بالبحترى يجمع كل معطيات مواده التصويرية ، فيستخرج منها بعد ذلك ألواناً أخرى ، يتجاوز فيها عنصر التشخيص ، ليركز على عنصر اللون لينقل إلينا المشهد المرئى كاملاً ، فيرينا الزى العسكرى الذى يرتديه كسرى فى ألوانه الخضراء والصفراء ، وهو يتقدم صفوف جنده محارباً ، يملؤه إحساسه بالعظمة والقوة، كما يركز على عنصر الحركة حين نسمع معه ذلك الضجيج الذى تحدثه الأصوات المتداخلة - على تنوعها - نسمع ذلك الصوت الخافت المتمثل فى أنين خصومه ، وشكواهم من كثرة ماوقع بهم من ضربات سيوف كسرى ، ومعها تلك الأصوات المرتفع الدوى ، وهى تصدر عن ضربات السيوف ، وطعنات الرماح نتيجة سرعة تبادلها فى ميدان القتال ، ومن الحركة إلى الثبات التصويرى يقف بنا البحترى عند مشهد جند كسرى ، وهم يحمون أنفسهم بتلك الدروع القوية المتينة التى تعكس قدرتهم

على الدفاع عن أنفسهم ، كما سبق أن أثبتوا تفوقهم فى الهجوم ، ولعله صرف الصورة إلى جند الروم ، وقد هزموا ، ولم يبق لهم من القتال إلا محاولة الدفاع عن أنفسهم بتلقى ضربات الفرس فحسب .

وعلى هذا تعددت الأبعاد الفنية للموقف الذى التقط خيوطه خيال البحترى وراح ينسج عليها من إبداعه ما أنطق الصورة الشاخصة أمامه - على هذا النحو - حتى وصل بالمشهد كله إلى أقصى درجات الفزع ، خاصة حين جمع بين الوهم وحقيقة الصورة ، فتصور أن مابها لم يكن إلا أشباحاً ، أو هى كائنات حية متحركة ، لاتكاد تنطق إلا بإشارات خرساء تختلف - بالضرورة - عن كائنات الحياة الحقيقية فى عالم الأحياء .

ولذلك بدأ البحترى يعى حقيقة الموقف ، ويحكى اندماجه فيه ، فأفاق من سكرته ، حين أدرك أن الشك قد سيطر عليه ، وتحكم فيه ، حتى دفعه إلى محاولة تتبع أبعاد الصورة وتلمس حدودها بيديه ، ثم انتقل من تلك المشاهد عائداً إلى ذاته مرة أخرى ، لعله يرسم صوراً جزئية لأحواله الخاصة فبدأ يناجى ابنه (أبا الغوث) سائلاً إياه أن يسرع إليه بكؤوس الخمر ، لعله يستطيع بواسطتها أن يختلس - فى غفلة من الزمن - ذلك الشرب الذى استطرد وأفاض فى تصويره ، حين نقل مجموعة من الملامح التراثية للخمر عند شعرائها القدامى ، فإذا هى لامعة تنتشر أشعتها ويشيع بريقها ، حتى كأنها كوكب أضاء ظلمة الليل وكسر حدتها ، أو كأنها أشعة شمس ، أشرقت وانتشر بريقها ونورها ، ولم يكتف بالوقوف عند تلك المشاهد الحسية للواقع الخمرى الذى تمثله ، بل حاول أن يلم ببقية أطراف الصورة الخمرية ، فصور تأثيرها فى نفوس شاربيها ، فهى تسكرهم حتى الثمالة ، فتجلب لهم مايحسونه من راحة نفسية ، تجعلها دائماً محببة إلى النفوس ، ويزداد حرصه على التخصيص حين يترك الصورة العامة للخمر - على هذا النحو - ويعرض موقه الذاتى منها حين يعيش معها - ومن خلالها - حلماً سعيداً من أحلام اليقظة ، يتوهم فيه «كسريش وهو ينادمه ، ويتخيل «البلهذ» وقد حاول أن يطربه كما يطرب كسرى ، ونتيجة إحساسه بعذوبة الحلم وروئقه يود لو لم ينته فيطبق عينيه عليه ، متمنياً الاحتفاظ به ، وسائلاً تلك الأمانى أن تستمر فى مداعبته ، لعلها تخرجه من أغوار واقعه النفسى الأليم ، وتتيح له فرصة الهروب إلى عالم ذلك الحلم الرقيق لتخلصه - ولو مؤقتاً - من صراعاته .

ولاينبغى - مع هذا - أن ننسى أن البحترى يعيش واقعاً نفسياً فيه مافيه من الإضطراب والتمزق ، فسرعان مايصدمه الواقع الجديد خاصة حين تلح عليه ظروفه

النفسية الكئيبة ، فيعود إلى الإيوان فاحصاً متأملاً ، متلمساً بذلك معادلاً موضوعياً يمكن أن يسقط عليه صراع النفسى ، فإذا الإيوان كله - على ضخامته وعظمته - لايتجاوز حفرة صغيرة فى بطن جبل ضخم مخيف ، ومع هذا فهو يؤكد عظمة أصحابه الذين استطاعو تشييده فى زحام هذا العالم المفزع ، كما يكشف دقة الصنعة وإبداعها ، ومايشهد به كل هذا من عظمة الذين بنوه ، وهنا يحدث رد الفعل الطبيعى فى نفس الشاعر حين يعود إلى ماسبق وماذهب بتلك العظمة ، ويشهدها - من باب السخط عليها - على ماوقع به من تعاسة وكآبة وحزن ، ويستغل فى ذلك ماسبقه إليه أسلافه فى حالة التشاؤم أو التفاؤل ، فرأى كوكب السعد الذى تفاءلوا به وقد تحول إلى كوكب نحس فى هذا الإيوان ، لذلك تعود به الذكرى مرة أخرى إلى الماضى السحيق، محاولاً من خلاله أن يتلمس ماكان من حال الإيوان ، منذ كان يناهض جبال «رضوى» «وقدس» فى ارتفاعه وعلوه الشاهق ، وتشتد حيرته النفسية كما اشتدت حيرة كل من رآه فى هذا الشموخ حتى لم يعد يدرك - على وجه التحديد - هل هو صنعة جن سكنها الإنس ، أم أن الإنس قد تجاوزوا قدرات البشر فبنوه بقدرات خارقة وسكنه الجن ؟ ، هو موقف يكشف عن شدة إعجاب البحترى ، مع شدة دهشته حتى تغيرت أمامه صور الحقائق ، واضطربت الرؤى ، فلم يعد قادراً على تبين جوهر الموقف ، وكل ماااستطاع أن يلج إلى تصويره هنا ، هو تلك العودة إلى الماضى مرة أخرى ، ليكشف عن عظمة أصحاب الإيوان من الأكاسرة ، وكيف أحس الناس جميعاً عظمتهم، يوم أن جاءتهم الوفود حسرى ، وتزاحمت على ديارهم الرعية ، بينما شغل عنهم كسرى بما ملأ عالمه من ترف الحياة ، ونعيم العيش ، ولهو الدنيا ، وماتهيأ له من وسائل الطرب والغناء وسط قصوره الملأى بصور الحياة الرغدة ، ولاتخفى - فى ثنايا هذه الصور - فتنة البحترى بمعالم الحضارة الفارسية ، مما انعكس بوضوح شديد فى المقارنة التى عقدها بين البداوة والحضارة أو فى تلك التى جعلها خالصة للحضارة ، واستمد موادها من واقع صور الإيوان ، فهو يوجه ناقته إلى أبيض المدائن «و يتسلى عن الحظوظ - أو يحاول - بمشاهدة ما درس من قصورآل ساسان ، ولم يكن هذا الدرس أو ذلك الإمحاء ، ولاتلك الناقة إلا صوراً بدوية محضة ، ولم يكن أبيض المدائن ، ولاقصور آل ساسان ، إلا صدى لمعطيات البيئة الحضارية التى أقبل البحترى على تصويرها ، معجباً بها ، مفتوناً بمعالمها التى رآها على طرف نقيض من تلك الأطلال ، والقفار ، والبسابس الملس ، وبنية الرمس التى جاءت عنده عرضاً، وهى - فى جوهرا - من مظاهر البداوة ، وقد ساعدته على تصوير مافى أعماق نفسه من حزن وكآبة .

(٢)

ومن الواضح أن البحترى اعتمد من العناصر التصويرية على التشخيص ، وأجاد فى عرض الموقف من خلاله منذ أضفى على الصورة ماسبق أن فصلناه من عناصر حركية ، وسمعية ، وبصرية ، وحسية ، سواء ما أبرزه فى حركة كسرى وجنده ، أو فى ألوان زيه العسكرى ، أو فى حركات الدفاع والهجوم التى يقوم بها جنده ، أو مايقوم به جند الروم أيضاً من محاولة الدفاع عن أنفسهم ، ثم حقيقة تلك الصورة المتوهمة التى عاشت فى خيال البحترى فأفزعته وروعته .

ومن هنا أيضاً تتضح قدرة الشاعر على إعمال خياله ، حين راح يجمع - فى صراع فنى متميز - بين أطراف البداوة والحضارة ، لتخلق منها جميعاً تلك الصور التى بهرته ، وبهرت معه المتلقى ، حين تنطق فيها الجمادات أو تكاد ، وهى - فى جملتها - إنما تصدر عن واقع قديم لم يستطيع البحترى الإفلات منه ، وعن واقع حضارى جديد لم يبخل بتصوير إعجابه به .

ومن خلال هذا كله تظهر الأحوال الفردية الخاصة التى عاشها البحترى ، واستعان فى تصويرها بالموروث القديم ، وصور من الواقع الجديد ، فلم تكن صورة الخمر إلا تقليداً للقدماء ، وإن كان تأثيرها فى نفسه جاء صورة خاصة ، حيث وظفها فى استكمال حلم اليقظة الذى أسعده حين عاش بين يدى كسرى شارباً ، وأمام الهلبذ مستمتعاً منتشياً .

وعلى هذا جمع البحترى كل أحواله الخاصة حين عرض واقعه النفسى الخاص الذى انطلق منه فى القصيدة ، حتى شهدتها تلك الوحدة النفسية ، وسيطرت عليها ، وربطت موضوعاتها ، فحدث التوافق الملحوظ بين الشاعر والإيوان ، ووردت القصيدة متكاملة فى تسلسل صورها وتلاحمها ، وتفاعلها ، لترسم فى النهاية مشهدين يكمل كل منهما الآخر ، : المشهد النفسى الذى تردى فيه الشاعر فى صراعه بين الواقع والوهم ، والمشهد الحسى الموضوعى الذى امتزج بالأول حين أسقط عليه كل ما استطاع من مشاعره وانفعالاته .

وكان من الطبيعى أن يستعين البحترى بمعطيات البادية من لفظ وصورة . فهو ابن تلك البادية - كما قلنا - فى طبيعة النشأة ومؤثراتها ، فصدوره عنها أمر مقبول

ومبرر حاول أن يستكمله بعناصر أخرى حضارية ، ساعدته على تشخيص واقعه النفسى ، فاستعان بشئ من الصنعة اللفظية من جناس وطباق ، جعلها فى خدمة المعنى والموسيقى الشجية الحزينة ، حيث تتناغم مع الجو النفسى للشاعر وتعيش معه، فتكشف طبيعة تجربته اليائسة ، وحقيقة صراعه المحكوم عليه بالفشل منذ البداية .

وفى القصيدة – عامة – يكاد البحترى يتخلص – على غير عادته – من تلك اللهجة الخطابية التى سيطرت على معظم قصائده ، بما فيها من جلبة وضجيج ، ويتحول الحديث عنده إلى همس حزين يطرح من خلاله الشكوى ، ويبوح بها لعله يتخفف من بعض آلامه ومعاناته .

ولاتخفى صنعته – أيضاً – فى إطار تلك الإيقاعات الداخلية التى تبعثها الأبيات من خلال الحروف المتشابهة ، أو التكرار اللفظى الذى يخدم الموسيقى أيضاً ، ويزيد من دلالة إيقاعها ، ولعل النقاد لم يخطئوا حكمهم للبحترى حين قال بعضهم أن «أبا تمام والمتنبى حكيمان والشاعر البحترى» وحين قال بعضهم أن البحترى «أراد أن يشعر فغنى» إشارة منهم إلى إنشغاله بالإيقاع بالموسيقى ، وإشادة بدوره فى اصطناع جمال ذلك الخيال الصوتى المتميز فى شعره ، خاصة منه هذه القصيدة .

(٣)

وقد وقف البحترى فى لوحاته المختلفة يستبطن ذاته ، ويحاول أن يسقط من خلالها انفعالاته بصدق ، ولم يكن فى هذا الموقف بعيداً عن التراث الشعرى الممتد الذى تعمق نفسه ، وملأ عليه ذاكرته ، وكثيراً ما داعب خياله ، فلم يستنكف من تكرار بعض الصور ، أو – بمعنى أدق – من الإفادة منها كلما سنحت له خاطرة تصويرية ، وكأنه يطبق بذلك نظرية أستاذه أبى تمام حين نصحه بأن يحفظ من شعر العرب عشرة آلاف بيت ثم ينساها ، فإذا ما انطلق ناظماً تجاربه بعد ذلك استلهم ما استطاع من ذلك الكم الضخم مما لم يعمد إليه قصداً ، بقدر ما استجاب فيه طبيعة الموقف والتجربة ، مما يزيد تصويرها صدقاً ودقة أداء .

ومع بعض الملامح التصويرية فى السينية قد نلمح جانباً من هذا التشابه الذى جرّ البحترى إلى مارسخ فى ذهنه من صور مصدرها ديوان الشعر العربى القديم ،

على نحو ماصوره من عزة نفسه ، ورفضه أن يستضاف لدى البخلاء من القوم أو أن يعيش ذليلاً بينهم ، بل يبدو سريع الحركة فراراً من منطقة الذل هذه ، وهو ماتبدو ملامحه منتشرة فى قول كعب بن زهير وإن كانت الصورة هنا مطروحة على المستوى الغزلى :

إذا ما خليل لم يصلْكَ فلا تُقِمْ ... بتلْعَتِه واعمِد لآخَرَ وَاصلِ (٢)

وربما رصد الأخطل - أيضاً - صورة قريبة من هذا النمط على المستوى الاجتماعى فى قوله :

إنى أديمُ لذى الصفاء مودّتى ... وإذا تغيّرَ كنتُ ذا ألْوَانِ

وأصُدُّ عن صَرْمِ الصَديق تكرما ... حيناً وما دهرى له بَهَوَانِ (٣)

وهو قريب من رفض التبعية فى الذل والهوان ، على نحو مارفضه القطامى فى قوله :

وآنفُ أن يكون أخى تبيعاً ... لَدَى يمنٍ وقد قهرت نزار (٤)

وكذلك كانت فلسفة الحياة الاجتماعية والغزلية كما رصدها الأحوص فى قوله:

وإنى للمودة ذو حفاظٍ ... أوَاصل من يهشُ إلى وصالى

وأقطع حبلَ ذى قلق كَذُوب ... سريع فى الخطوب إلى انتقال (٥)

ويظل البحترى شديد الإعجاب بمسلكه وعزة نفسه ورفض الاستكانة ، جاعلاً من القصيدة كلها حواراً حول صحوته النفسية التى التق من حولها كل الصور ، ولعله وجد متعته فى تكرار مسلك أستاذه حين ردد الموقف قريباً من قوله من قصيدة له :

وأصرفُ وجهى عن بلاد غدا بها ... لسانىَ مشكولاً وقلبىَ مقفلا

وجدّ بها قوم سواى فصادفوا ... بها الصنع أعشى والزّمانَ مغفّلا (٦)

وحين يرصد البحترى طبيعة صراعه مع الزمن ، أو يحكى موقفه العدائى منه، يبدو امتداداً طبيعياً للشعراء من قبله ، وفى عصره ، بل لعله بدا قريباً من ذلك

وأولع بى صرفُ الزمان وعطفُه ... وأىُّ هوىً يبقى على حَدَثِ الدهر !

تعزّ فإن الدهر يجرح فى الصّفا ... ويقدح بالعصْرَين فى الجبل الوَعْر (٧)

---

(٥) ديوان الأحوص ١٨٦ . (٦) ديوان أبى تمام ١٠٥/٣ . (٧) ديوان الأحوص ١٣٧ .
(٨) ديوان قيس لبنى ١٣١ . (٩) ديوان قيس لبنى ١٣١ .

العداء المباشر الذى صوره الأحوص فى صراعه مع الزمن منذ انطلق قائلاً :

وكذا قيس لبنى فى قوله :

وقلت كـذاك الدهرُ مـازال فـاجـعـاً   صدقت! وهل شئ بباق على الدهر (٨)

ولعل صراع الدهر لدى البحترى بدا قريباً لصراع الوشاة لدى الغزلين من الشعراء ، أليست العداوة حداً فاصلاً تحول دون تحقيق الأمنية لدى أى منهم ، يقول قيس لبنى جامعاً بين الواشى والدهر من منطق الكره والعدواة وصراعه الدائب معه :

سـعى الهـرُ والواشـون بينى وبينهـا   فـقُطِّع حـبلُ الوصل وهو وثيق (٩)

ويعلن البحترى بغضه لموقفين فى حياته يرفضهما ويأبى البقاء على أى منهما:

أولهما : ماقد يفرض عليه من ذل وهوان لايقبله فيعلن حكمته قائلاً :

وأحبُّ أوطان البـلاد إلى الفـتى   أرض يُنال بهـــا كـــريم المطلب

وثانيهما : ماقد يفرض عليه من ممالأة البخلاء ، أو التعامل معهم ، إذ يرفض ذلك ، على نحو مما صوره الأخطل من قبل :

ومُـتـرعـة كـأن الورد فـيـهـا   كـواكب ليلة فـقـدت غـمـامـا

سـقـيت بهـا عـمـارة أو سـقـانى   إذا ما الجبس عن ضيفيه ناما (١٠)

وعلى ماتخيله البحترى من إطباق عينيه على الحلم الذى استعذبه ، ولم يرج أن يفيق منه نجد نظيراً لدى مجنون ليلى فى قوله :

تخـبـرنى الأحــلامُ أنى أراكِ   فـيـاليت أحـلام المنامِ يقين (١١)

ولعل تكرار الصور والإفادة منها – على هذا النحو وأشباهه – هوماينطبق على التصوير العام لدى الشاعر حتى فى المرحلة السباقة من حياته ، يوم أن حاول صياغة فهمه لوظيفة المدح فى قوله لممدوحه :

وأرى الناس مُجْمعين على فضـ   ـلك مـابيْنَ سـيِّـد ومسـودِ

وإن كان يسير فَيه أيضاً على نهج أستاذه أبى تمام فى قوله :

لما كـرُمْتَ نطقتُ فـيك بمَنْطِقٍ   حقٍّ فلم أظْلِمْ ولم أتحـرب

(١٠) ديوان الأخطل ٥٥٩/٢ .   (١١) ديوان مجنون ليلى ٦٠ .

(*) ديوان المفضليات .

(٤)

وعلى مستوى القصيدة كلها لانستطيع الزعم بأن البحترى قد قصد بها إلى معارضة فنية لقصيدة قديمة سبق إليها ، ولكن الإشارة تبدو ضرورية إلى ماقد يبدو من تشابه بينها وبين إحدى القصائد التى تغنى بها شاعر جاهلى ، فهل كانت الصور قائمة فى ذهن البحترى على نهجها لأنه اطلع عليها بالفعل ورعاها ، أم أن القضية لاتتجاوز توارد الخواطر وتشابه الأفكار ، مما أدى إلى التقاء المعانى والصور ، وخاصة أن التشابه بين القصيدتين لم يرد من خلال الشكل الفنى ، بقدر ماورد من خلال الصور وبعض المعانى والألفاظ التى يحسن عرضها هنا لزيادة التعرف على الأبعاد الفنية التى ترصدها كلتا القصيدتين ، يقول الأسود بن يعفر النهشلى (*) :

(١) نام الخلىُّ وما أحسُّ رقادى ... والهمُّ محتَضرٌ لدىَّ وسادى

(٢) من غير ماَ سَقَم ولكن شفَّنى ... همٌّ أراهُ قد أصابُ فُؤادى

(٣) ومن الحوادث لا أبَالكَ أنّنى ... ضُرِبَتْ علىَّ الأرض بالأسُداد

(٤) لا أهتدى فيها لموضع تَلْعَة ... بين العراق وبين أرض مراد

(٥) ولقد علِمتَ سوى الذى نبّأتنِى ... أن السبيلَ سبيلُ ذى الأعواد

(٦) إن المنيةَ والحتوفَ كلاهما ... يوفى المخارم يرقبان سوادى

(٧) لن يرضيا منى وفاءَ رهينةٍ ... من دون نفسى طارفى وتلادى

---

(١) الخلى : الذى تجنبته الهموم فتركته هادئاً خالياً منها . لايحس : لايعانيه .

(٢) من غير ماسقم : يصور سهده وسهره وأرقه دون تبين علة واضحة . شفه الوجد : بمعنى أرهقه وأهزله أو أذابه .

(٣) الأسداد : السدود (ج سد) . يصور معاناته وقد غمضت أمامه الأمور فلم يعد يهتدى إلى جهة واضحة ، وكأن المسالك كلها قد سُدَّت أمامه .

(٤) أرض مراد : يقصد بها بلاد اليمن .

(٥) ذو الأعواد : جد أكثم بن صيفى من بنى أسد بن عمرو بن تميم ، عُرف واحداً من المعمرين ومن أعزة أهل زمانه .

(٦) السواد : الشخص .

(٧) لن يرضيا : يقصد المنية والحتوف . التالد : الموروث . الطريف : المكتسب الجديد .

(٨) الآل : الأهل . تركوا منازلهم : خلت منهم ممالكهم وديارهم يقصد آل عمرو بن هند وآل إياد .

(٨) مــاذا أؤمل بعـــد آل مــحـــرِّق ... تركـــوا منازلهم وبعـــد إياد ؟
(٩) أهل الخـــورنق والســـدير وبارقِ ... والقـــصـــر ذى الشُرفـــات من سنداد
(١٠) أرضـاً تخـيـرها لطيب مَـقـيلهـا ... كـــعبُ بنُ مـــامـــة وابنُ أمِّ دُؤَاد
(١١) جـرتِ الرياحُ على مــحلِّ ديارِهم ... فكأنما كـــانوا على مـــيـــعـــاد
(١٢) ولقـد غُنوا فـيـهـا بأنعم عـيـشـة ... فـى ظـل مـلـك ثـابـت الأوتـاد
(١٣) نزلوا بأنقـــرةٍ يسـيل عليـــهم ... مـــاءُ الفـــرات يجئ من أطواد
(١٤) فـإذا النعـيم وكل مـايُلْهىَ به ... يومـــاً يصـــيـــر إلى بلىً ونفـــاد
(١٥) فى آل غَـرْف لو بغـيت لى الأسى ... لوجـــدت منهم إســوة العُـــدَّاد
(١٦) مـابعـد زيد فى فـتـاةٍ فُـرِّقـوا ... قـتـلا ونفـيـاً بعـد حـسن تآدى
(١٧) فـتـخـيَّروا الأرض الفـضـاء لعـزِّهم ... ويزيدُ رافـــدهم على الرفـــاد
(١٨) إمـا تَرَيْنى قـد بليتُ وغـاضنى ... مـــانيلَ من بصـــرى ومن أجْـــلادى
(١٩) فلقـد أروحُ على التـجـار مُـرَجَّـلا ... مَـــذِلاً بمالى ليِّنا أجـــيـــادى
(٢٠) ولقـد لَهْـوتُ وللشـبـاب لذاذة ... بســـلافـــة مُـــزجت بماء غـــوادى

---

(٩) الخورنق : نهر فى أرض الكوفة وقيل هو اسم لقصر للنعمان ، بارق : ماء بالعراق . سنداد :نهر بين الحيرة والأبلة .

(١٠) كعب بن مامة الإيادى : واحد من الأجواد الثلاثة . ابن أم دؤاد : يقصد به أبا دؤاد الإيادي الشاعر المعروف .

(١٢) تمنوا : أقاموا . المغنى : المنزل .

(١٣) أنقرة : موضع بظهر الكوفة أسفل الخورنق نزلته إياد فى زمن قديم .

(١٤) يصور مشاهد النعيم التى عرفها القوم قبل الكوارث التى حلت بهم وصرفتهم إلى الزوال .

(١٥) الأسى : الأمثال . غرف : هو مالك الأصغر بن حنظلة بن مالك الأكبر . العُدَّاد : من يعد أسلافاً شريفة .

(١٦) زيد : قبيلة . بعد حسن تآدى : أى بعد تمكنهم وأخذهم آلات الغزو .

(١٧) الفضاء : الواسعة . الرفد : العطاء .

(١٨) بليت : بلغنى الشيب وشخت فغير منى مافنى من جسمي وأنقصنى الكثير من نور بصرى .

(١٩) التجار : بيوت الخمارين . مرجل : يرجل شعره .

(٢٠) السلافة : الخمر وقيل هى خالص الشراب . البشاشة : طلاقة الوجه .

(٢١) النطف : القراطة . ذو نطف : يقصد بائع الخمر من العجم . منطق : فى وسطه منطقة .

(٢١) من خمر ذى نَطُف أغنّ منطّق ... وافى بها لدراهم الإِسْجَاد
(٢٢) يسعى بها ذو تُومَتَيْن مشمر ... قنأت أنامله من الفرصاد
(٢٣) والبيض تمشى كالبدُور وكالدُّمى ... ونواعم يمشين بالأرفاد
(٢٤) والبيض يرمين القلوب كأنها ... أدحىُّ بين صريمةٍ وجَمار
(٢٥) ينطقْن معروفاً وهُنّ نواعِم ... بيض الوجوه رقيقة الأكبار
(٢٦) ينطقن مخفوض الحديث تهامُساً ... فبلَغْنَ ماحاولن غير تنادى
(٢٧) ولقد غدوتُ لعازب متناذر ... أحوى المذانب مُؤْنق الروّاد
(٢٨) جادت سواريه وآزر تَبْتَهُ ... نُفَا من الصفراءِ والزُّباد
(٢٩) بالجوّ فالأمَرَات حولَ مغامرٍ ... فبضارجٍ فقصيمة الطُّرّاد
(٣٠) بمشمر عَتَد جهيز شدّه ... قيد الأوابد والرّهان جواد
(٣١) يشوى لنا الوَحَد المُدلّ بحَضره ... بشريج بين الشدّ والإبراد
(٣٢) ولقد تلَوت الظاعنين بجَسْرةٍ ... أجُدٍ مهاجرة السَّقاب جماد

---

(٢٢) التومتان : اللؤلؤتان . يصور ساقياً من المجوس . قنأت : احمرّت .
(٢٣) الأدحى : الموضع الذى تدحوه النعامة لتبيض فيه ، فهو يشبه النساء ببيض النعام . الصريمة: ما انصرم من الرمل . الجماد : ماصلب من الأرض .
(٢٥) بيض الوجوه : خاليات من العيوب والمساوئ . الرفة النعمة ، ورقة الكبد : وفور الحظ من الرحمة والإحسان إلى الناس .
(٢٦) يصور مايتمتعن به من حياء وخجل يمثله خفض أصواتهن .
(٢٧) العازب : المتنحى . والعازب : الكلأ . متناذر : يتناذر الناس للخوف فيه . المذانب : مسايل المياه . المؤنق : المعجب . الرواد : الذين يدورون فى طلب المرعى .
(٢٨) الصفراء والزباد : ضربان من العشب . آزر : عاون . النفأ : نبات له زهرة بيضاء .
(٢٩) الطراد : القُنّاص .
(٣٠) المشمر : الفرس الطويل القوائم . العتد : الذى عنده عدة للجرى . الجهيز : الكثير الأوابد : الوحش من الحمير أو البقر . الرهان : مايدور فى السباق .
(٣١) الوحَد : الثور أو الحمار الذى ليس له من جنسه نظير حيث يفوق نظراءه . المدل : شديد الفخر والمباهاة الحُضْر : العدو . الشرسج : الخلْط .
(٣٢) تلاهم : تبعهم . الأجد : الموثقة الخَلْق . السقب : ولَد الناقة . الجماد : القوية .
(٣٣) العيرانة : أنثى الحمار تشبه به فى صلابتها وقوتها وسرعتها . سد الربيع خصائصها :

(٣٣) عَـيـرانة سـدّ الربيع خـصـامـهـا مـا يـسـتـبينُ بهـا مـقـيلُ قـُـراد

٣٤) فـإذا وذلك لامـهـاة لذكـره والدهر يُعْـقِبُ صـالحـاً بفـسـاد

إذ لايخفى مابين الواقع النفسى لكلا الشاعرين من أوجه التشابه والالتقاء ، حيث تكاد المحاور التصويرية تلتقى وتتفق ، تبعاً لاتفاق طبيعة التجربة التى راحت تتصارع حول ماض يكثر كل منهما البكاء عليه ، وإزاء حاضر يضيق به إذا قورن بنعيم الماضى وسعادة الحياة فيه .

وفى مقابل الموقف النفسى تكاد المعادلات الموضوعية تتشابه ، ذلك أن إيوان كسرى الذى اتخذ منه البحترى معادله يعد أثراً فارسياً عريقاً جار عليه الزمن ، حتى حطمه وهدمه ، مما يجعله شبيهاً بآثار «آل محرق» «وإياد» وماصوره الأسود من معالم قصورهم ومابقى منها فى الخورنق والسدير وغيرهما من قصور فارسية عريقة .

ذلك أن مشهد الحرب يظل مسيطراً على كل من الشاعرين ، متسقاً مع الحالة النفسية لكل منهما ، لعله يسقط من خلاله الأبعاد الكئيبة للتجربة ، وهو ما اتسع عنه الحديث والتصوير فى القصيدتين : فى ولحة الشيب ومايصاحبها من بلورة هموم الشاعر حين تجتمع عليه ، فيذكر من ماضى شبابه نعيم الحياة وترفها ، وتشغله منها تفاصيل الصور التى سرعان مايعقد بينها المقارنة ، وبين آلام حاضره ، ومايشيع فيه من متاعب الشيخوخة التى يعانيها ، ويضيق بها ، أو يتصارع معها .

ويبدو كلا الشاعرين وقد اتخذ من المقدمة مشجباً يعلق عليه همومه وآلامه ، وراح يصب جام غضبه على الزمن ، من واقع العداء الذى يحكم علاقته به منذ حديث المقدمة ، أو مايليها من أبيات تتناثر فى موضوع القصيدة لتحكى جوانب ومشاهد من ذلك الصراع .

وتبقى اللوحات مكررة بين الشاعرين - أيضاً - حيث يتخللها تصوير الخمر ، كمسلك هروبى ، يتمنى كلاهما أن يتجاوز من خلاله حاضره ، وأن يعود عبر حواجز الزمن إلى الماضى ، بما شهده من ترف الحياة ، لعله يستعيد منه شيئاً يتعزى به عن آلام واقعه .

وكلاهما يستوقفه مشهد الرحيل ، حيث راح يصوره فى قصيدته من منطق

أسمنها بعد الهزال .

(٣٤) لامهاة : لابقاء . يصور ما اقتنع به من شأن الدهر الذى لايتبع الصلاح إلا بالفساد .

الحز الرحيل عند كل منهما إلا إيذاناً بمزيد من الاكتئاب والتشاؤم ، وهو رحيل لايجد فيه الشاعر رفقة إلا همومه التى تكاد تزاحمه على رحل ناقته ، إذا استعرنا الصور التى رسمها البحترى ، وعلى هذا التصور يمكن الزعم أن ثمة رصيداً تراثياً لسينية البحترى حيث التقت الحالة النفسية التى عاشها مع نظرائها لدى الأسود بن يعفر ، فصدرت الصور متشابهة فى القصيدتين إلى مدى بعيد ، دون أن يحق لنا الزعم بأن ثمة حرصاً على المعارضة الشعرية ، فهى لا أساس لها هنا من حيث الشكل ، بل يظل الأساس الذى لايقبل طويل جدل أن صوراً كثيرة قد اتفقت بين القصيدتين بكل ماتدل عليه تلك الصور من مواقف نفسية تشى بهذا التشابه وتؤكده ، وتظل علامات دالة على انعكاسات الصراعات النفسية لدى الشعراء من خلال معطيات متشابهة للتجارب المعاشة بصفة خاصة .

الفصل الخامس

صـــراع الأنـــا والآخـــر

(١) قراءة فى حلم أبى الطيب

(٢) توهج الذات فى مواجهة الحدث (أبو فراس)

(٣) الانتصار المطلق للأنا (أبو العلاء) .

(١)

قراءة خاصة فى حلم أبى الطيب

وشاعر التجربة هو أبو الطيب أحمد بن الحسن الجعفى ، كان مولده بالكوفة وكان رحيله منها إلى الشام ومصر وبلاد فارس .

اتصل المتنبى بكثير من ولاة الأمور فى تلك البلاد ، وكان منهم فى مصر كافور الإخشيدى ، وفى فارس عضد الدولة وابن العميد ، وفى حلب سيف الدولة الحمدانى الذى كان من أكثر الولاة تأثيراً على المتنبى ، حتى نظم فيه مجموعة كبيرة من قصائده عرفت باسم «السيفيات» .

ويسجل شعر المتنبى معالم شخصيته القوية ، وثقافته الواسعة فى مجال الفلسفة واللغة ، وقد تلقى تعليمه الأول بمسقط رأسه بالكوفة ، وكان من شيوخه أبو الفضل الكوفى ، وأبو إسحاق الزجاج ، وأبو بكر بن السراج ، وأبو الحسن الأخفش ، وأبو موسى الحامض ، وأبو عمر الزاهد ، وأبو نصير ، وابن دستوريه ، وأبو بكر بن دريد وأبو على الفارسى .

وتعددت البيئات التى عاش فيها ، وأفاد منها ثقافة وفكراً ، فكانت مدينة الكوفة مسقط رأسه أشدها تأثيراً فيه ، حيث تعلم بكتابها ، وعاش فى أرجائها بين مصادر العلم من دكاكين الوراقين ، والمجالس المختلفة فى المساجد ، ثم غادرها سعياً وراء المجد والشهرة ، فرحل إلى شمال الشام ، وتنقل بين مدنها المختلفة مثل اللاذقية ، وطرسوس ودمشق وغيرها ، وكان يمدح أمراءها ، ولما لم تتحقق له كل طموحاته اتجه إلى حلب حيث استقر بها زمناً ، كان من أكثر سنى حياته نشاطاً وإنتاجاً .

قاده طموحه إلى الإخشديين فى مصر ، حيث قضى أربع سنوات وبضع شهور.

عاد بعدها إلى العراق ، فزار بغداد ، ثم وجه ركابه إلى فارس حيث ابن العميد وعضد الدولة البويهى ، ثم كانت شيراز نهاية مطافه .

عُرف المتنبى بشدة حرصه على طلب المعرفة ، وتمتعه بذاكرة قوية مكنته من

تحصيل كثير مما اطلع عليه ، وألم به من علوم عصره وعلوم السلف ، وكانت له صلات وثيقة بدواوين الشعر العربى القديم ، جعلته امتداداً طبيباً لكبار شعرائه ، ومنحته الفرصة لمزيد من الابتكار الذى حقق للقصيدة العربية على يديه صوراً متميزة من النضج والاكتمال .

والمهم فى حياة المتنبى وفكره تلك الفترة الطويلة التى قضاها فى حلب إذ قضى فيها حوالى ثمانى سنوات ، ينهل من مصادر العلم المتعددة ، ويستمتع بما حققه لها سيف الدولة من حركة علمية رائعة امتلأت بالنشاط والإنتاج ، وعندئذ هدأت طموحاته التى تحققت منها جوانب فى شخص سيف الدولة رضى بها المتنبى وكثيراً ماصورها فى مدائحه له .

وعرف الشاعر الضخم بطموحه السياسى ، منذ امتدت أطماعه فتجاوزت أحلام شعراء المدح المتكسب الذين اكتفوا من ممدوحيهم بالعطاء المادى والهبات المختلفة ، ورواده حلمه الطموح فى تولى ولاية ما ، فارتضى أن يتكسب ، ولكنه أبى أن يقبل المذلة أمام ممدوحه ، ويكفى موقفه من سيف الدولة حين اشترط أن يمدحه وهو جالس ، على غير عادة المادحين من الشعراء فى العصور الأدبية المختلفة .

وامتد فى تصويره مبدأ التكسب فطلب المال والملك معاً من خلال فنه ، ولم يترك لممدوحه المدحة كاملة ، إذ أصر فى معظم قصائده على أن يدخل شريكاً لممدوحه فيها حتى عرف منه مبدأ التعالى على بعض ممدوحيه ، وهو - فى الحقيقة يكشف عن صراعاته النفسية بين أن يكون مجرد شاعر مادح وأن يكون والياً ، كما يكشف منها جوانب أخرى تحكى صراعه مع نفسه بين مدح الآخر والفخر بالأنا .

لم يخرج مدحه كثيراً عن حدود تلك الدائرة التى عاش فى إطارها الشعراء فى مدح ممدوحيهم ، ذلك أنه نزع فيه - أيضاً - إلى المبالغات والتهويل ، والإطلاق ، والتعميم ، ولم يكن بدعاً فى هذا المسلك الفنى ، بل أضاف إلى مبالغاته كثيراً من خياله الخاص ، فكان له ابتكاره إلى جانب معالجاته الجديدة والجادة للتراث .

وفى غير المدح ترك أبو الطيب من قصائده مايحكى صراعه الخاص عبر مواقف الفشل والإحباط التى واجهها ، وبدا الوجه الآخر من فنه كاشفاً عن تفاعل ذاته مع الحدث والتجربة على نحو ماصوره فى ميميته فى الحمى التى أصابته فى مصر نتيجة آلامه النفسية .

فراح يقول :

(١) ملومُكما يجلُّ عن المَلاَمِ ... ووَقْعُ فَعَالِه فَوْقَ الكَلامِ
(٢) ذرَاني والفَلاَة بلا دليل ... ووَجْهي والهَجيرَ بلاَ لثَامِ
(٣) فإني أستريحُ بذى وهَذَا ... وأتعَب بالإنَاخَة والمُقَام
(٤) عُيُون رَوَاحي إنْ حرْتُ عَيْني ... وكُلُّ بُغَامِ رَازحَةٍ بُغامِي
(٥) فقدْ أردُ المياهَ بِغَيْ عَادٍ ... سوَى عَدًى لَها بَرْقَ الغَمَامِ
(٦) يُذمُّ لُمهجَتيِ ربِّى وسَيفى ... إذَا احْتاجَ الوَحيدُ إلى الذِّمَامِ
(٧) ولاَ أُمْسى لأهْل البُخل ضَيفاً ... ولَيْسَ قرىً سِوَى مُخِّ النَّعَامِ
(٨) فلمَّا صار وُد النَّاس خباً ... جَزيْتُ عَلَى ابتسام بابتِسام
(٩) وصرْتُ أشكُّ فيمَن أصطفَيه ... لعلمْى أنَّهُ بعض الأنام
(١٠) يُحبُّ العَاقلُونَ عَلَى التَّصافى ... وحُبُّ الجاهلينَ عَلَى الوَسَامِ
(١١) وآنفُ منَ أخي لأبي وأمِّيَ ... إذَا مالَمْ أجدْهُ منَ الكرَام
(١٢) أرَى الأجْداد تَغْلبُها كَثيراً ... عَلَى الأولادِ أخْلاَقُ اللِّئَامِ
(١٣) ولسَتُ بقانعٍ من كلِّ فَضْل ... بأنْ أُعْزَى إلى جَدٍّ هُمَامِ
(١٤) عَجبْتُ لمن لَهُ قَدٌّ وَحَدٌّ ... وينْبُو نَبْوةَ القَضِمِ الكَهَامِ
(١٥) ومَنْ يَجِدُ الطَّرِيقَ إلَى المعَالى ... فلاَ يَذَرُ المطىَّ بلا سَنَامِ
(١٦) ولَمْ أرَ فى عُيُوبِ النَاس شَيئاً ... كنَقْصِ القَادِرين عَلَى التَّمَام

(١) الفعال : بمعنب الفعل .
(٢) ذارنى : دعانى واتركانى . الهجير : حر نصف النهار .
(٣) الإناخة : النزول . المقام : مصدر ميمى بمعنى الإقامة .
(٤) الرواحل جمع راحلة وهى الناقة .
(٥) وبغام الناقة : صوت لاتفصح به .
أذم له : أعطاه الذمة والعهد .
(٦) المهجة : الروح .
(٨) الخب : الخداع . الوسام والوسامة : حسن الصورة . (١١) آنف : استنكف .
(١٣) أعزى : أنسب . الهمام : السيد الشجاع السخى .
(١٤) القد : القامة . وحد : أى حد السيف . نبا السيف : كلَّ عن الضرب به . القضم : السيف الذى فيه فلول . الكهام : الذى لايقطع .
(١٥) المطى : الإبل . السنام : الركاب : الإبل .

(١٧) أقمتُ بأرض مصرَ فلا ورائى ... تَخُبُّ بىَ المطىُّ ولا أمامى
(١٨) ومَلّنىَ الفراشُ وكانَ جَنبى ... يَمَلُّ لقاءَهُ فى كُلِّ عامِ
(١٩) قليلٌ عائدى سَقِمٌ فؤادى ... كثيرٌ حاسدى صَعْبٌ مَرامى
(٢٠) عليلُ الجسْمِ مُمْتَنِعُ القيامِ ... شديدُ السُّكرِ من غيْرِ المُدامِ
(٢١) وزائرتى كأن بهَا حَيَاءً ... فليس تزورُ إلا فى الظلام
(٢٢) بذَلْتُ لَها المطارِفَ والحَشايا ... فعافتْها وباتَتْ فى عِظَامى
(٢٣) يَضيقُ الجِلْدُ عَنْ نَفَسى وعَنها ... فتُوسِعُهُ بأنواعِ السَّقامِ
(٢٤) إذَا مافَارَقَتْنى غَسَّلتنى ... كَأنَّا عَاكِفَانِ على حَرَامِ
(٢٥) كأن الصُّبْحَ يَطْرُدُهَا فتَجْرى ... مَدَامِعُها بأربَعَةٍ سِجَامِ
(٢٦) أراقبُ وَقتَهَا من غير شَوق ... مُراقَبَة المَشُوق المُسْتَهَام
(٢٧) ويصدُقُ وَقْتُها والصِّدْقُ شَرٌّ ... إذَا ألقَاكَ فى الكُرَب العِظَام
(٢٨) أبِنْتَ الدَّهر عندى كلُّ بِنْتٍ ... فكيفُ وصَلْتِ أنت مِنَ الزِّحَامِ ؟
(٢٩) جَرَحْت مُجَرَّحاً لَمْ يَبْقَ فيه ... مكَانٌ للسُّيُوفِ ولا السِّهَامِ
(٣٠) ألا يَالَيْتَ شعر يَدِى أتُمْسِى ... تَصَرَّفُ عنَانٍ أوْ زِمَامِ ؟
(٣١) وهَلْ أرمى هَوَاىَ بِراقِصَاتِ ... مُحَلاَّة المقَاوِدِ باللغَامِ ؟
(٣٢) فَرُبَّتَما شَفَيْتُ غَلِيلَ صَدْرِى ... بَسَيْرٍ أوْ قَنَاةٍ أوْ حُسَامِ
(٣٣) وضَاقَتْ خُطَّةٌ فَخَلَصْتُ منْهَا ... خَلاصَ الخَمْرِ مِن نَسْجِ الفِدَامِ

---

(١٧) الخبب : ضرب من السير . الركاب : الإبل .
(٢٠) من غير المدام : يصور سكره من غير خمر .
(٢٢) المطارف : جمع مطرف وهو رداء من حرير . الحشايا جمع حشية وهى ماحشى من الفراش مما يجلس عليه . عافتها : كرهتها وأبتها .
(٢٥) سجم الدمع : سال وانسكب .
(٢٨) بنت الدهر : أراد بها الحمى . وبنات الدهر : شدائده .
(٣٠) العنان : سير اللجام . الزمام : المقود .
(٣١) هواى : يعنى مايهواه ويطلبه . براقصات : أى بإبل تسير الرقص وهو ضرب من الخبب . محلاة : من الحلية . اللغام : زبد من فم البعير .
(٣٢) الغليل : العطش ويراد به كل ماحرٌ فى الصدر . القناة : الرمح . الحسام : السيف القاطع .
(٣٣) الخطة : الأمر والقصة . الفدام : مايجعل على فم الإبريق ونحوه ليصفى مافيه .

(٣٤) وفارقتُ الحَبيبُ بلا وَدَاعٍ ... وَوَدَّعْتُ البلادَ بلا سَلامِ

(٣٥) يقولُ لىَ الطبيبُ أكلتَ شَيْئاً ... وداؤك فى شرابكَ والطعَامِ

(٣٦) ومافى طِبّه أنّى جَوادٌ ... أضَرّ بجسمه طُول الجمَامِ

(٣٧) تعوّدَ أنْ يُغَبّرَ فى السّرَايَا ... ويدخُلَ مِنْ قَتَامٍ فى قَتَامِ

(٣٨) فأُمْسكَ لايُطَالُ لَهُ فَيَرْعَى ... ولاهُوَ فى العَليقِ ولا اَللجَامِ

(٣٩) فإن أمرضْ فَمَا مَرِضَ اصْطِبَارِى ... وإنْ أُحْمَمْ فَمَا فَمَا حُمّ اعْتِزَامِى

(٤٠) وإنْ أسْلَم فَمَا أبْقَى ولكنْ ... سَلِمْتُ مِنَ الحِمَامِ إلى الحِمَامِ

(٤١) تَمَتّعْ مِنْ سُهادٍ أوْ رُقَادٍ ... ولا تَأمُل كَرى تحتَ الرِّجَامِ

(٤٢) فإن لِثَالِث الحَالَيْنِ مَعْنىً ... سِوىَ مَعْنَى انتَباهِكَ والمَنَام

(١)

ومنذ البداية يبدو المتنبى قادراً على أن يفرض كل صراعاته على القصيدة ، وكأن إحساسه بمكانته قد أملى عليه أن يقف عند أبعاد تجربته متأملاً وعند طبيعة الحدث فاحصاً مدققاً ، فى نفس الوقت الذى أوحى لنفسه ولجمهوره فيه أنه إنما يتعامل من منطق التثنية فى الخطاب على نهج القدماء ، ولكنها تثنية تنأى به عن عالم الرفقة الجاهلية ، للتحول إلى إحساس واع بمكانه «الأنا» فى زحام هذا العالم ، خاصة إذا جاءه المرض ليزيد من كآبة ذلك الزحام وطبيعة صراعه معه .

فالمطلع يشى باعتزاز المتنبى بنفسه التى يجعلها أجلّ من أن تُلام ، وخير للائميه أن ينتهوا عن لومه ، فهو لايخدع به ، ولايقبل فيه طاعة ولاخضوعاً ، وهو

---

(٣٦) الجمام : الراحة .

(٣٧) السرايا : جمع سرية وهى جماعة من الجيش . القتام : الغبار .

(٣٨) لايطال له : أى لايرخى طوله وهو حبل طويل تشتد به قائمة الدابة وترسل فى المرعى .

(٣٩) أحمم : من الحمى .

(٤٠) الحمام : الموت .

(٤١) السهاد : السهر . الكرى : النوم . الرجام : القبور .

(٤٢) ثالث الحالين : يريد به الموت .

يجد من المبررات مايقنع به الآخرين من واقع أفعاله التى تتجاوز أقواله ، ولاتعرف سبيلاً إلى الضيم أو الضعف ، ولذا فهو يرفض مرارة القيد ، أو الإحساس بالأسر ، بل يرفض أن يستضاف البخلاء إذا ما انتهى به الطريق إليه ، حتى ولو لم يجد سواهم .

ومن الطريف أن ينظم أبو الطيب ميميته حول المرض الذى أصابه وتصارع معه ، ليفتتحها بهذا الفخر بنفسه ، فهو لايرضى الاستسلام حتى للمرض ، ولكنه يجد فى ذاته من المقومات مايجعله ابناً للصحراء ، يلبى نداءها ، ويصور فتنته بها ، وحنينه إليها ، وتفاعله مع أجوائها ، وتوحده مع ناقته حين يسير بها فيها .

فهو يتخذ من الجانب الإيجابى فى ذاته مقدمة يدخل بها إلى صراعه مع المرض ، جاعلاً من فلسفة حياته ضابطاً يحكم هذا الفخر ، ويوجهه كما أراد له ، ولذلك لاينهيه حتى يعرض تعريضاً واضحاً بكل ما أدى به إلى مرضه ، فيرفض أن يستضاف لدى أدنياء القوم من البخلاء ، ولعله قصد بذلك كافوراً حين أساء معاملته ، حتى جعل من هذا الموقف معرضاً للانتقال الدرامى إلى تصوير حالة الانهزام والضعف التى سيطرت عليه أمام عنف المرض وشدته ، ولعله لم يشف نفسه بمجرد التلمى والإشارة إلى ماكان من كافور ، ولكنه آثر الإضافة والتفصيل حين راح يتهم كافوراً بالرياء والمداجاة ، معرضاً به وبما يضربه من حوله من سياج الشك الذى راح الشاعر يضيق به ، ويعانى منه ، حتى راح يفرض شكوكه على كل الناس من حوله ، لمجرد أنهم بشر لايأمن لهم جانباً ، ولايهدأ إلى صدق التعامل من خلالهم .

(٢)

ويمضى المتنبى بصوره الشعرية إلى عرض أبعاد المرض الذى أصابه ، فيصورها ويتعرف عليها بدقة ، ويكشف عن جوانبها الجسمانية التى أصابته ، وفيها يتخذ من التشخيص وسيلته الفنية ، فإذا الحمى تطارده وتصر على لقائه ، وهو يملُّ هذا اللقاء ولايتمناه ، ولكنها تزوره ، وتتخذ من الظلام ستاراً لتلك الزيارة ، وكأن بها حياء وخجلاً ، وهو يحاول أن يردها عن نفسه ، بأن يهيئ لها من أنماط الفرش مايمكنها أن تستقر فيه ، ولكنها تصر على أن تتصارع مع الشاعر ، فتقتحم عليه عظامه ، لتقضى معه ليله ، ولتكاد تغادره إلا مع انبلاج الصبح ، ليروح الشاعر ينتظرها ثانية ، ولايكتفى الشاعر بإيراد الملمح الجسمانى – على هذا النحو – إذ سرعان مايرفقه بتلك اللوحة النفسية التى تستولى فيها على مشاعره إحساسات عميقة

بحقيقةُ الأل ، بكل أبعاده وحقائقه وجوهره ، وليس للطبيب إلا أن يدلى برأيه وتشخيصه لظاهر مايراه ، فهو لايستطيع أن يتعرف على حجم الخطب الذى تراكم فى نفس المتنبى منذ أحس متاعب الغربة فى مصر ، فلم يزره من الناس إلا القليل ، مما زاد من سقم فؤاده وضخم من تراكم الأحزان عليه ، بالإضافة إلى ضيقه بكثرة حساده والحاقدين عليه ، وعجزه عن تحقيق ماكان يصبو إليه من أمر الملك والإمارة.

وكأنا بالمتنبى يكشف لنا عن مفتاح شخصيته من خلال هذا الطموح الذى آل إلى فشل ذريع ضيّق عليه معالم الرؤية ، وحدد أمامه انفساح الآمال ، فلم يجد منها إلا الأشلاء التى ساعدت المرض على التمكُّن منه ، وكأنه اهتدى بذلك إلى الحقيقة المجهولة لدى الأطباء ، وهى حقيقة استكمل عرض جزئياتها من خلال فخر مطلق بنفسه ، وتصوير لعالمه الذى يريد أن يعيش فيه بعيداً عن ذلك الثبات والخمول ، مما دفعه إلى استعارة مشهد الفرس الذى أسقط منه على نفسه ملامح القوة والحركة وعدم الاستقرار .

ويصر المتنبى على أن يتعرف على أبعاد الداء بكل جوانبه ، ويحاول أن يصل إلى علاج ، فيجده فى فلسفة الحياة كما يعيشها فى تلك الآونة التى يرى فيها أن استسلامه لآلام البدن أمر يدفعه بقوة إلى الصبر والتجلد والتحمل ، وذلك أن صبره وعزمه باقيان على ماكانا عليه بصرف النظر عن مرض جسمه وهزاله .

ويزداد اطمئنانه وصبره حين يتذكر فلسفة الحياة والموت بصورة هادئة ، يركن فيها إلى تأمل قضية المصير التى تلاحقه ، سواء أصابته الحمى أو غيرها ، فإذا سلم منها فلن يكتب له خلود ، ولكنه حين يسلم من الموت بها فلكى يواجه موتاً آخر بغيرها ، فعالم الموت واحد فى نهاية المطاف ، وهو عالم خاص ، يختلف عما يعرفه البشر من حالتى السهر والنوم ، فما قد يجده من متعة فى سهره أو فى نومه لن يجد لها نظيراً فى موته بعد ذلك ، ولكن الحقيقة التى لايستطيع مقاومتها هى معرفته حتمية هذا المصير الذى سبقه إلى تقريره كثير من شعراء العرب من يوم أن قال زهير:

ومن هاب أسباب المنايا يلقها وإن رام أسباب السماء بسلم

ويوم أن قال طرفة بن العبد :

لعمرك إن الموت ما أخطأ الفتى لكالطول المُرخَى وثِنيَاه باليد

وهى حتمية تظل مرهونة بالضعف البشرى فى صراعاته الانهزامية أمام قوة الموت وجبروته .

(٣)

ومع جدة الموضوع الذى اتخذه المتنبى محوراً للمعالجة الفنية لم يقطع صلاته بالتراث ، بقد ما بدا وثيق الصلة به ، خاصة فى تلك المواقف التى بدا فيها حائراً قلقاً، يشك فى كل من حوله من البشر ، ومن الطريف عنده أن ينطلق بهذا الشك بلا استثناء ، فهو يطرحه شكاً عاماً فى مقدمة القصيدة ، ليقف منه على خصوصية حدّدها بعالم الأطباء الذين عجزوا عن تشخيص الجانب النفسى من مرضه ، وبدا وحده قادراً على استيعابه وفهمه ، فهو حين يرمى الطبيب بالجهل يكاد يقترب مما كان من قيس لبنى من اتهامه الطبيب بالفشل فى قوله :

ومن مسقمى من نيّة الحُبّ كلما ... أتى راكبٌ من نحو أرضك يضربُ
مرضتُ فجاءوا بالمُعالج والرُّقى ... وقالوا : بصير بالدواء مطّبُ
أتانى فداوانى وطال اختلافُهُ ... إلىّ فأعياه الرُّقى والتطبُّبُ
ولم يُغْنِ عنى مايعقد طائلا ... ولا مايمنينى الطبيب المجرّبُ
وبانوا وقد زالت بلُبّاك جَسْرةٌ ... سَبُوحٌ ومَوّارُ الملاطَيْن أصهب (١)

وهو موقف وجد له عند الأحوص نظير حين صور عجز الطبيب أيضاً قائلاً :

وقد جئتُ الطبيب لسُقْم نفْسى ... ليشفيهَا الطبيب فما شفاها
وكنت إذا سمعت بأرض سُعْدَى ... شفانى من سقامى أن أراها
فمَنْ هذا الطبيبُ لسُقْم نفسى ... سوى سُعْدَى إذا شَحطَتْ نواها (٢)

فالشاعر يبدو أشد الناس إدراكاً للجانب النفسى فى صراعه مع مرضه ، وهو عند الغزليين من الشعراء حزن وبكاء من أجل المحبوبة ، ولكنه عند المتنبى إدراك

(١) شعر قيس لبنى ٥٨ . الجسرة : الناقة الطويلة الضخمة . السبوح : السريعة . الموار : المتحرك المتردد جيئة وذهابا (يصف جملاً) . الملاط : العضد والمرفق . موار الملاطين : كناية عن النشاط فى السير . الأصهب الذى يخالط بياضه حمرة .
(٢) ديوان الأحوص ٢٠٧ .

واع لجوهر نفسه ، وعدم الاستكانة أمام ما أصابه من مرض الجسم ، على الرغم من ضيقه بهذا المرض الذى يراه عائقاً دون تحقيق كثير من آماله مما يذكرنا بقول عمر بن أبى ربيعة أيضاً :

لعمرُك ماجاورتُ غمدانَ طائعاً   وقصرُ شعوب أن أكون به صَبّا
ولكن حُمىً أضرعَتْنى ثلاثةً   مجرَّمة ثم استمرَّت بنا غبًّا (٣)

ولعل مما زاد إحساس المتنبى بوطأة مرضه ما رآه من الأمراض الاجتماعية التى سيطرت على الناس من حوله ، وأفسدت عليهم حياتهم ، وربما تجسدت فى شخص كافور بالذات ولكنها عكست ضبابية الرؤية حين نشرتها من خلال ما أسماه المتنبى «بالأنام» أو «البشر» أو «الناس» ، ولعله بدا قريباً مما صاغه أبو تمام فى قوله المشهور :

خالِصُ الودِّ والهوىَ فى زمانٍ   كَدرَ الوُدُّ فيه غير النِّفاق (٤)

ولعل قيود المجتمع من حوله هى نفسها تلك التى أملاها على الأحوص مجتمعه حين قال :

وانى للمودة ذو حِفَاظٍ   أواصل من يهشُّ إلَى وِصالى
وأقطع حبلَ ذى قلق كَذُوب   سريع فى الخطوب إلى انتقال

ولعل سوء الظن بالناس كما طرحه المتنبى من منطق ضيقه بواقعه ، هو ماطرحه الأخطل – أيضاً – بشكل أشد خصوصية فى قوله :

إذ علم البكرى أنك نازلٌ   قراكَ سبابا دون كل طعام (٥)

وبشكل أكثر عمومية :

إذا سمعت ضُحىً قول البخيل فقُلْ   سُحقاً وبُعْداً له من هالك مُودى (٦)

ولعل الموقف قد فرض على المتنبى ذلك الفخر المطلق بنفسه ومكانته ، وهو فخر قيده أحياناً بقدرته على الرحلة فى الصحراء ، حيث بدا خبيراً بها وبدورها ، رافضاً أن يستقر فى مكان بعينه ، فهو ابن بار بها ، لايخشى شيئاً يعادل الذل ، ولذا بدا جاهزاً باستمرار لأن يرحل ، ومستعداً لأن ينتقل ، وهو موقف يذكرنا أيضاً برصيد أموى سجله ابن قيس الرقيات فى قوله :

---

(٣) ديوان عمر .
(٤) ديوان أبى تمام ٢/٤٥١ .
(٥) ديوان الأخطل ٢/٢٩٣ .
(٦) نفسه ٢/٥٥٥ .

قد أطيعُ الخليل مالم أر العجـ ـز وأقطع بعد السهوب السهوبا
بألات البُرى عليها رحال الـ ـعِيس يَتْبعن بالرسيم الخبيبا (٧)

ورصيد عباسى سجله قول البحترى فى سينيته :

فإذا ما جُفيت كنت جديراً أن أرى غير مصبح حيث أمسى

وهكذا بدا المتنبى فى أخص مواقفه قريباً من الواقع النفسى لكثير من شعراء تراثه ، أليس الفن الشعرى لديه حلقة وثيقة الصلة بهذا التراث ؟ ومع هذا تبقى له خصوصية الموقف مؤذنة بصراعه السياسى المتميز الذى آل به إلى تلك المواقف المرضية الكئيبة ، فالقضية بالنسبة له ليست غزلاً ، ولاهى مجرد رحيل ، ولكنها الرغبة فى التخلص من حالة الإحباط والانهزامية التى فرضها عليه واقعه الأليم ، بما اتسم به من الفشل والخيبة ، وتهاوى الأمل .

(٤)

وبين التقرير والتصوير أطال المتنبى - نسبياً - فى القصيدة حتى أفسح لنفسه المجال ، ليسجل خلاصة تجاربه ورؤاه الاجتماعية التى فلسف من خلالها طبائع النسا وعلاقاتهم ، وكشف عن كل ما أدركه بعبقريته الفذة فيما يسود العلاقات الاجتماعية من شوائب ضخمتها رؤية المتنبى وشاعريته ليملأ بها أسماع مجتمعه .

وبدت حاجته ملحة أحياناً إلى التصوير ، فاستوقفه التشخيص الذى أدار حوله كثيراً من أبيات قصيدته ، فعيون رواحله هى عينه ، وبغامها بغامه ، والفراش «يملّه» ، إلى غير ذلك من صور سبق عرضها فى تشخيص الحمى منذ مجيئها وحتى عودتها فى الليلة التالية على كره شديد لها منه .

ولكن التقرير يبدو سيداً يشيع فى القصيدة ويسيطر عليها أيضاً ، وكأن المتنبى يريد أن يتوقف عند كل حدث جزئى يستخلص منه ويستنبط ، ويقرر ، ويصدر الأحكام الخاصة والعامة ، فحين يرى ود الناس خبا يجعل رد الفعل عنده (أن يجزى على الابتسامة بمثلها) ، ولكن يعمم الموقف حين (يشك فيمن يصطفيه) مبرراً لذلك

---

(٧) ديوان ابن قيس ١١٠ . البرى : ج برة وهى حلقة من فضة تجعل فى أنف البعير . الميس : التبختر والتهادى فى السير . الرسيم والخبب : ضربان من السير .

بأنه (بضع الأنام) ، وهو (يأنف من أخيه) لأنه (لايجده من الكرام) وهو يعجب ويسخر ممن له قد وحدٌ (وينبو نبوة القضم الكهام) ، كما يطرح سخطه على كل من (يجد الطريق إلى المعالى) ومع هذا (يذر المطى بلا سنام) ، ثم يخلص من فلسفة حياته إلى إهمال هذا المرض أو غيره إيماناً منه بقضية المصير الكبرى التى يراها ثالثة بين النوم وبين السهر .

وعلى هذا النحو استطاع المتنبى أن يجعل من كل جزئيات الميمية مجالاً خصباً لإبراز خلاصة صراعه مع واقعه ، وواقع الناس من حوله ، فى فترة استحكم فيها اليأس ، وضاقت عليه الأرض بما رحبت ، وتحطمت فى نفسه آمال كبار لم يجد إلى سبيلها تحقيقاً على الإطلاق ، وإن ظل يصارع كل من حوله وماحوله من أجلها .

(٢)

توهج الذات فى مواجهة الحدث
(أبو فراس)

وأبو فراس الحمدانى شاعر أمير ، وهو فارس أصيل النسب ، فهو ابن عم أمير حلب وأخو زوجته ، قُتل والده وهو فى سن مبكرة ، وتولت أمه رعايته وتربيته ، وهيأته لنشأة صالحة ثقف فيها علوم الدين واللغة وتاريخ العرب ، واتصل بالشعر العربى القديم فى مصادره الأصيلة ، ووقف كثيراً يتأمل شعر البحترى ، ويبدو أنه أعجب به ، فاتخذه نموذجاً ومثلاً يحتذيه .

وفى مجال حياته العامة دأب أبو فراس على تعلم الرماية والفروسية ، وكانت الفروسية طموحاً فى حياته ، شغل عليه باله ، حتى ضرب فيه بسهم وافر وحقق فيه نجاحاً نسب إليه ، وعرف به .

وهو شاع منبجى النشأة ، ولعل فى هذا مايبرر شدة إعجابه بشعر البحترى ، كان شديد الصلة بوطنه حباً وولاءً ، وكثيراً ماتمنى أن يعود إليه ، وأن تكون إليه أوبته، خاصة بع دأن تعددت رحلاته إلى الموصل والرقة .

وعلى الصعيد السياسى كان من حظ أبى فراس أن يتولى حكم «منبج» بتصريح من ابن عمه سيف الدولة ، وكثيراً ماكان يستخلفه على حلب لثقته من قدراته ، وقوة شخصيته ، وعلو شأنه ، وإرضاءً لطموحه ، خاصة ما أذيع من شجاعته وفروسيته مما أكثر من الترنُّم به صوتاً حماسياً عنيفاً عاتياً ضخمه مثل قوله :

وإنى لنزَّالٌ بكل مخوفةٍ ... كثير إلى نزالها النظر الشزر
وإنى لجرَّار لكل كتيبة ... معوَّدة ألا يخل بها النَّصْرُ
فأصدى إلى أن ترتوى البيض والقنا ... وأسغب حتى يشبع الذّئب والنسرُ
ويارُبَّ دار لم تخفنى منيعة ... طلعتُ عليها بالرَّدى أنا والفجر

وفى شخص أبى فراس معالم من مثالية الشاعر العربى القديم ، منذ كانت القبيلة تهنأ بمولده ، لأنه يجمع بين الفروسية الحربية والفروسية اللسانية ، وراح أبو فراس يصور شدته فى الحروب ، وفروسيته ، حتى كاد يجمع بين صور عنترة بن

شداد فى الجاهلية ، ربما لإحساسه أنه يتجاوزه نسبياً ، فهو يجمع بين الإمارة والفروسية والشاعرية جميعاً ، وإن كان قد التقى معه فى تصوير عفة الفارس وحلمه ، على نحو ما أورده فى قوله :

له بطش قاسٍ تحته قلبُ راحمٍ ومنعُ بخيل تحته ذيلُ مُفضلِ
فلما أطعتُ الجهل والغيظَ ساعةً دعوت بحلمى : أيها الحلمُ أقْبِلِ

وهو – على نهج الجاهليين – لايكاد يفتخر إلا من خلال عصبيته وانتمائه وأصالة نسبه ، فما صنعه المتنبى مع سيف الدولة حول ترك السكر إلى جادة الأمور ، هو ماخلعه أبو فراس على الحمدانيين جميعاً ، وهو واحد منهم بحكم الانتماء والإمارة:

لئن خُلق الأنام لحَسْو كأسٍ ومزمارٍ وطُنبورٍ وعُودِ
فلم يُخلق بنو حمدان إلا لمجدٍ أو لبأسٍ أو لجودِ

وكأنه يعيد إلى الأذهان ذلك الصوت التغلبى الذى شغل الجزيرة ، وملأ آذان أبنائها فى عصر الجاهلية كلها ، وماعداهم عبيد خاضعون ، حتى أضحت القصيدة نشيداً قومياً يترنم به التغلبيون جميعاً .

ولكن أبا فراس لم يسلم من مواجهة صعوبات حياته ، يوم أن وقع أسيراً فى يد أعدائه ، حيث نقل إلى القسطنطينية التى ظل بها أربع سنوات يعانى آلام الأسر ، وينتج فيها شعراً كثيراً يملؤه حنينه إلى وطنه «منبج» ، سائلاً سيف الدولة أن يسرع إلى إنقاذه من آلام واقعه ، ويخاطبه بعد أن بلغه أنه عاتب عليه :

أمنْ بعد بَذْل النفس فيما تريدُه أُثاب بمرِّ العَتْب حين أُثاب
فليتك تحلُو والحياةُ مريرةٌ وليتك ترضَى والأنام غضَابُ
وليتَ الذى بينى وبينكَ عامر وبينى وبين العالمين خَرابُ
إذا نلتُ منك الودَّ فالكل هيِّنٌ وكل الذى فوق التراب تُرابُ

فهو يكاد يعيد إلى الأذهان أيضاً من واقع القرن السابق عليه ماحدث بين عبدالله بن المعتز وابن عمه المعتضد ، يوم أن توجه إليه مادحاً وعاتباً أيضاً ، فكلاهما ينطلق من منطق الإمارة والتحاور فى إطارها ، بحكم الانتماء الأسرى إلى عالم السياسة ، وبحكم هذا الانتماء لم يزدد أبو فراس إلا إصراراً على ولائه لسيف الدولة ، إذ بقى الولاء فى نفسه مابقى عتابه إياه حتى إذا علم نوايا الروم ، واستعدادهم لغزو حلب كتب إلى سيف الدولة ليستعد للقاء جيشهم :

سيف الهدى من حد سيفك يُرتجى ... يوماً يُذلّ الكفرُ للإيمان

البغيُ أكثر ماتقل خيولهم ... والبغيُ شر مصاحب الإنسان

ليسوا ينون فلاتنوا فى أمركم ... لاينهض الوانى لغير الوانى

وكأنه كان يصر على إنقاذ قومه ناصحاً وموجهاً ، ومعيداً إلى الأذهان أيضاً من سيرة لقيط بن يعمر الإيادى ما أرسله فى صحيفته إلى قومه منذراً إياداً من إغارة جند كسرى فى قوله المشهور :

سلام فى الصحيفة من لقيط ... إلى مَنْ بالجزيرة من إياد

بأن الليث كسرى قد أتاكم ... فلايشغلكم سوق النقاد

أتاكم منهمُ ستون ألفا ... يزجُون الكتائب كالجراد

على حنقٍ أتيْنَاكُم فهذا ... أوانُ هلاكِكُم كهلاك عاد (١)

وقد استطاع سيف الدولة أن يفدى ابن عمه مع الفداء العام للأسرى ، ولكنه بعد بضعة شهور من خروجه من أسره قُتل شاباً لم يتجاوز سبعة وثلاثين عاماً نتيجة إصابة أودت بحياته كصدى للخلاف الذى وقع بينه وبين سيف الدولة . لذا راح يبكى شبابه فى حديثه إلى ابنته ، وهو يأمرها بالبكاء عليه :

نوحى علىّ بحسرةٍ ... من خلف سترك والحجاب

قولى إذا ناديتنى ... وعييت عن رد الجواب

زين الشباب أبو فرا ... س لم يمتع بالشباب

وترك أبو فراس من شعره مايكشف عن مراحل حياته ، ويكشف عن طبيعة شخصيته ، ومن أشهر مجموعاته الشعرية «الروميات» التى تصور شقاءه فى فترة الأسر ، ومادار فى أعماقه من مشاعر وأحاسيس صادقة أنطقها بصور العظمة والكبرياء ، كما تسجل حنينه إلى وطنه وأولاده ووالدته ، وتكشف عن قوة تحمله وصبره على ماهو بصدده من شدائد تراخيه فى افتدائه ، فالتقت فى القصيدة عنده عدة موضوعات بدا مصدرها النفسى متشابهاً إلى حد بعيد ، ذلك أن العتاب هنا لم يكن إلا رد فعل لهذا الحنين الذى سيطر على الشاعر تجاه الأسرة الحمدانية كلها ، فأنشد رائيته المشهورة (٢) :

(١) ديوان لقيط ٢٨-٢٩ ، النقاد : صغار المعز .

(١) أراك عصيَّ الدمع شيمتُك الصبرُ ... أمــا للهــوى نهيٌ عليك ولا أمــرُ !
(٢) بَلى أنا مشتــاق وعندى لوعة ... ولكن مــثلى لايُذاعُ له ســرُّ
(٣) إذا الليل أضوانى بسطت يدَ الهوى ... وأذللتُ دمعاً من خلائقه الكبرُ
(٤) تكادُ تضئ النار بين جــوانحى ... إذ هى أذكتــهــا الصبــابةُ والفكر
(٥) مُــعللتى بالوصل والموت دونهُ ... إذا متُّ ظمــآناً فــلا نزل القَطرُ
(٦) حــفظتُ وضــيعت المودة بيننا ... وأحسنُ من بعض الوفاء لك العُذر
(٧) ومــاهذه الأيام إلا صــحــائف ... لأحرُفهــا من كف كاتبهــا بَشْرُ
(٨) بنفسى من الغادين فى الحيغادة ... هواى لها ذنبٌ وبهجتهــا عُذْر
(٩) تروغ على الواشين فىَّ وإنّ لى ... لأذْنا بهــا عن كل واشــيــة وَقْــرُ
(١٠) بدَوْتُ وأهلى حاضرُون لأننى ... أرى أن داراً لست من أهلهــا قَــفْــرُ
(١١) وحاربتُ قومى فى هواك لأننى ... وإياى لولا حــبُّك الماءُ والخمــرُ
(١٢) فإن كان ماقال الوشاةُ ولم يكُنْ ... فــقــد يهــدم الإيمان ماشيَّد الكُفْرُ
(١٣) وفيتُ – وفى بعض الوفاء مذلة ... لآنسة فى الحى شيمتهــا الغَدْرُ
(١٤) وقور وريعانُ الصبا يستفزُّها ... فــتــأرنُ أحيــاناً كمــا يأرن المُهــرُ
(١٥) تسائلنى : من أنت ؟ وهى عليمة ... وهل بفتىً مثلى – على حاله – نُكْرُ
(١٦) فقلت – كما شاءت وشاء لها الهوى ... قــتــيلك . قــالت : أيهم فــهُمُ كُــثْــر
(١٧) فقلت لها : لو شئت لم تتعنّتى ... ولم تســألى عنى وعندك بى خُــبْــرُ
(١٨) فقالت : لقد أزرى بك الدهر بعدنا ... فــقلت : مــعــاذ اللّ بل أنت لا الدهر
(١٩) وماكان للأحزان – لولاك – مسلكٌ ... إلى القلب لكن الهــوى للبلى جــســر
(٢٠) وتهلك بين الهزل والجد مهجة ... إذا مــاعــداها البَيْنُ عذبهــا الهــجــر
(٢١) فأيقنت أن لاعزٌّ بعدى لعاشق ... وأن يدى مما علقتُ به صــــفـــــر

---

(١) ديوان أبى فراس ٢/٢٠٩ .
(٣) أضوانى : أضعفنى وأهزانى .
(١٠) بدوت : أتيت البادية .
(١٨) أزرى به : وضع منه وأدخل عليه عيبا .

(٢٢) وقلبّت أمـرى لاأرى لى راحـة ... إذا الهمُّ أسـلانى ألح بى الهـجـر
(٢٣) فعدتُ إلى حكم الزمان وحكمها ... لهـا الذنب لاتُجـزى به ولى العُـذْرُ
(٢٤) كـأنىَ أنادى دون ميـثـاء ظبيـة ... على شَـرَف ظمـيـاءَ جَلّلهـا الذُعـرُ
(٢٥) وتجـفـل حـيناً لم تدنو كـأنما ... تنادى طَلاً بالواد أعْـجَـزَهُ الحُـضْـر
(٢٦) فـلا تنكرينى يا ابنة العم إنه ... لَيَـعـرفُ من أنكرته البـدو والحـضـر
(٢٧) ولاتنكرينى إننى غـيـر مُنْكَر ... إذا زلّت الأقـدام واسـتنزل النَّصْـرُ
(٢٨) وانى لجـرار لكل كـتـيـبـةٍ ... مُـعَـوَّدةٍ ألا يخل بهـا النصـر
(٢٩) وانى لنزُال بكل مـخـوفـةٍ ... كـثـيـر إلى نُزّالهـا النَّظر الشّـذْر
(٣٠) فاظماً حتى ترتوى البيضُ والقنا ... وأشـبع حـتى يشـبع الذئبُ والنَّسْـرُ
(٣١) ولاأصـبح الحىَّ الخُلوفَ بغـارةٍ ... ولا الجـيـش مـالم تأته قَـبْلى النذر
(٣٢) ويارُبَّ دارٍ لم تخِـفْنى منيـعـةٍ ... طلعتُ عليـهـا بالردَّى أنا والفـجـر
(٣٣) وحى رددت الخيل حتى ملكتهُ ... هزيماً وردتنى البـراقع والخـمُـرْ
(٣٤) وساذجة الأذيال نحوى لقيتُها ... فلم يَلْقَـهـا جـهَمُ اللقـاء ولاوعـر
(٣٥) وهبتُ لها ماحـازه الجيش كلهُ ... ورُحتُ ولم يُكشَفُ لأثوابهـا سـتـر
(٣٦) ولاراح يطغـينى بأثوابه الغنى ... ولابات يغنينى عن الكرم الفـقـر
(٣٧) ومـا حـاجـتى بالمال أبغى وفـورهُ ... إذا لم أفِـرْ عـرضى فـلا وَفَـر الوَفْـرُ
(٣٨) أسرْت وماصَحْبى بعُزْل لدى الوغى ... ولافَـرسى مُـهـرٌ ولاربُّه غـمـر
(٣٩) ولكن إذا حُمّ القضاء على امرئٍ ... فليس له بَرٌ يقـيـه ولابَحْـرُ
(٤٠) وقال أُصَيحابى : الفِرَارُ أو الرّدى ... فـقلت همـا أمـران أحـلاهمـا مُـر
(٤١) ولكننى أمـضى لما لايعـيـبُنى ... وحـسبُك من أمـرين خَـيرهمـا الأسْرُ
(٤٢) يقـولون لى : بعتَ السّلامة بالرّدى ... فـقلت : أمـا والله مـا نالنى خُـسْـرُ

---

(٣٧) أفره : أصونه .

(٣٨) المهر : الفرس الفتى غير المجرب . الغمر : من لم يجرب الأمور (الجاهل) .

(٣٩) حم : قرب ودنا .

(٤٣) وهلى يتجافى عنىَّ الموت ساعةً إذا ما تجافى عنىَ الأسر والضرُّ
(٤٤) هو الموت فاختر ماعلا لك ذكره فلم يمُت الإنسان ماحيىَ الذكر
(٤٥) ولاخير فى دفع الردّى بمذلّة كما ردّها يوماً بسوءته عَمْرُ
(٤٦) يمنون أن خلوْا ثيابى وإنما على ثياب من دمائهمُ حُمْرُ
(٤٧) وقائم سيفى فيهمُ اندقّ نصلُهُ وأعقاب رمحى فيهمُ حُطمَ الصَّدْرُ
(٤٨) سيذكرنى قومى إذ جَدّ جدُّهم وفى الليلة الظلماء يفتقد البدرُ
(٤٩) فإن عشتُ فالطَّعْنُ الذى يعرفونه وتلك القنا والبيض والضُّمَّر الشُّقْرُ
(٥٠) وإن متُّ فالإنسانُ لابُدَّ ميتٌ وإن طالت الأيام وانفسح العمر
(٥١) ولو سدَّ غيرى ماسدَدْتُ اكتفوا به وماكان يغلو التبر لو نفق الصُّفُرُ
(٥٢) ونحنُ أناس لاتوسُّطَ بيننا لنا الصَّدْرُ دون العالمين أو القبر
(٥٣) تهون علينا فى المعالى نفوسُنا ومن خطب الحسناء لم يُغْلها المهْرُ
(٥٤) أعزُّ بنى الدنيا وأعلى ذوى العلا وأكرمُ مَنْ فوق التراب ولافخْرُ

(١)

والشاعر يرسم صورة دقيقة غاية فى الذاتية والواقعية ، وهو يسقط من خلالها كل أبعاد صراعه النفسى كما عاشه – بصدق – فى عالمه الجديد بعيداً عن وطنه ، فهو فى حال لم يكن يحسد عليه بعد أن كان الأمير الفارس ، إذ تحول إلى الأسير المكبل ، على غير توقع منه أو ترقب ، وعن غير ضعف ، أيضاً أو تخاذل ، من هنا أصبحت الدوافع النفسية شديدة فى حرارتها وتدفقها ، مما جعل الشاعر يستطرد فى عرضها فى كثير من صور القصيدة التى أدارها من هذا الجانب حول لوحات ثلاث تتعلق بطبائع الصراعات التى سيطرت عليه .

لوحة الأسر وماجناه عليه من آلام لم يعد يتحملها إلا لإيمانه بالموت والمصير والقدر الذى لايستطيع منه فراراً ، ولوحة الحنين التى لايفتأ يضعف أمامها ، ولضعفه هنا مبرراته التى تنتهى به إلى تركيز المشاهد حول مايحن إليه فى وطنه من أهله وأولاده ، واللوحة الثالثة يديرها حول عتابه لسيف الدولة لتأخره عن نجدته ، وهو

عتاب له وقع خاص ، ومذاق خاص أيضاً ، لأنه وليد ظروف معينة يبدو فيها الصدق مؤكداً فى صيغ المؤاخذة التى يندفع إليها الأمير حين يجد نفسه أسيراً ، ولم يسرع ابن عمه بحكم موقعه السياسى إلى نجدته وفك وثاقه ، وكأنه – بدوره – قد عاش صراع الواجب والعاطفة فى أشد صوره .

وكأن كل لوحات أبى فراس راحت تكتسب هذا التميز الذى جعل للتجربة فيها وقعاً خاصاً ، تبرزه طاقاته التى استغلها فى توصيل التجربة بهذا الصدق وذلك الانفعال ، ويبدو الشاعر شديد الحرص فى معالجته الفنية ، ابتداء من صياغة المقدمة التى تبدو غزلية ، وهو يجيد استغلالها فى عرض موقفه النفسى ، حيث يصوغ الحكمة متخذاً منها رابطاً عقلياً دقيقاً يشد خيوطها العاطفية ، وإن كان الموقف العاطفى عنده يقود – فى تدرج منطقى مقبول – إلى هذه الصورة الحكمية التى يعرضها من خلال رؤيته للأيام نتيجة حفظ المودة من جانبه وفقدها من جانب صاحبته .

واستطاع أبو فراس أن يضع فى المقدمة من الألفاظ مايتناغم مع واقعه الحزين فى شوقه وحنينه إلى وطنه فهو «مشتاق» و «عنده لوعة» و«لايذاع له سر» و«تكاد النار تضئ بين جوانحه» ، صحيح أنها تعبيرات يستخدمها شعراء الغزل كثيراً فى عرض مواقفهم فى قمة انفعالاتهم ، ولكن الذى لايخفى هنا هو ذلك التدفق الشعورى الذى يكشفه توالى الأبيات من واقع التمزق الذى يعيشه الشاعر ، ومعه تتوالى الصورة المؤلمة على ماتحمله من اللوعة والشن على هذا النحو ، ولذلك تبدو أهمية لفظة «الفكر» التى اتخذ منها الشاعر قافية البيت فى قوله :

تكاد تضئ النار بين جـوانحى إذا هى أذْكتهـا الصبـابةُ والفِكْرُ

وما إن يستغرقه حديث الغزل حتى يقطعه بتلك الحِكَمِ التى توحى بدخول الوعى أو الفكر شريكاً للعاطفة ، ومؤكداً كل ماهو بصدده ، إذ يعدُّ مؤشراً أميناً يكشف عن طبيعة الموقف على مايفيض به من الحس الحزين إزاء وطنه ، ففى حديث الوشاة يطرح حكمة عقلية تماماً :

فإن كان ماقال الوشاةُ ولم يكن فقد يهدم الإيمان ماشيـد الكفرُ

ثم يرد هذا الحوار العقلى الذى يديره من خلال صاحبته حول الدهر ، ومنه يستطرد فى الحديث الحكمى :

فقالت : لقد أزرى بك الدهر بعدَنا فقلت : معاذ الله ، بل أنت لا الدهر

وتهلكُ بين الهـزل والجدّ مهـجـة إذا ماعـداها البين هذبهـا الهـجـر

ولاتكاد المقدمة تنتهى حتى يؤخذ الشاعر بنشوة بطولية عالية ، يريد من خلالها أن يقتحم وقاعه الحزين ، وأن يحقق عليه انتصاراً مطلقاً من خلال حواره مع صاحبته ، فهو لايريد أن تذوب نفسه ، أو تروح ضحية الزمن والهجر والغدر والذعر ، ولكنه حاول إنقاذها من ذلك الخضم ، ليعرضها فى صورة موجبة تقمص فيها شخصية الفارس البدوى القديم ، كما عرفته الجاهلية ، عملاقاً يضرب به المثل أحياناً فى كرمه أو فروسيته ، فكان حاتم الطائى موضع اختياره فى عدد من أبيات المقدمة، على نحو قوله :

تزوغ إلى الواشين فى وإنْ لى ... لأذناً بها عن كل واشية وَقْـرُ

مردداً ماعرضه حاتم فى ختام رائيته وقد خص بالصورة حديث الوشاة ، بينما خص حاتم بها نساء جيرانه :

بعينى عن جارات قومى غفلة ... وفى السمع منى عن حديثهم وقر

وهو فى قوله أيضاً :

فأيقنت أن لاعزّ بعدى لعاشقٍ ... وأن يدى مما علقْتُ به صفـر

يقترب من ترديد ماقاله حاتم فى خطابه لماوية :

تَرَىْ أن ما أهلكتُ لم يك ضرنى ... وأن يدى مما بَخِلْتُ به صفـر

وفى تأكيد مكانته وحجم بطولته ، وتصوير معرفة القوم به ، يعرض ذلك كله مخاطباً إياها فى صيغة النهى :

فلا تنكرينى يا ابنة العم إنه ... ليعرف من أنكرته البدوُ والحَضْرُ

إذ يكاد يكرر أيضاً ماقاله حاتم مستشهداً بالأقوام على كرمه :

وقد علم أن حاتماً ... أراد ثراء المال كان له وَفْـرُ

وكذا بدا قريباً من قول عمرو بن كلثوم مستشهداً على مكانة تغلب وصفات أبنائها :

وقد علم القبائل من مَعَدٍّ ... إذا قُبَبٌ بأبطحها بنينا

بأنا العاصمون بكل كَحْلٍ ... وأنا الباذلون لمجتدينا

وأنا الحاكمون إذا أطعنا ... وأنا الضاربون إذا عصينا

وربما كانت استعانته بحاتم أكثر وضوحاً منذ الأبيات الأولى للقصيدة حتى فى

حديثه عن الوصل والهجر حيث يقول عاتباً :

حفظتُ وضيَّعتِ المودة بيننا ... وأحسنُ من بعض الوفاء لك العُذرُ

مردداً فيه قول حاتم عاتباً أيضاً في مطلع رائيته :

أماويّ قد طال التجنُّب والهجرُ ... وقد عذرتني في طلابكم العُذرُ

ثم يصوغ فلسفته وعلاقاته في الحياة ؛ ويسجل رؤيته لها من نفس المنظور الحاتمي أيضاً ؛ خاصة حين يجره الحوار إلى تحديد موقفه من الغنى والفقر فيقول :

ولاراح يطغيني بأثوابه الغنى ... ولابات يثنيني عن الكرم الفقرُ

وماحاجتي بالمال أبغي وفوره ... إذ لم أفر عرضي فلا وفر الوفر

إذ يبدو = هنا = خير رفيق لأبي فراس ؛ وكأنما أكمل له تلك الصحبة الفكرية في غربته ؛ وهي صحبة استعان فيها بالكثير من فلسفة حاتم في طبيعة العطاء وأصالة الغنى والاعتداد بالفقر جميعاً أيضاً في قول حاتم :

لبسنا صروف الدهر ليناً وغلظة ... وكُلاً سقاناه بكاسيهما الدهر

فما زادنا بغياً على ذي قرابة ... غنانا ولاأزرى بأحسابنا الفقر

وكذلك قوله في فناء المال وزواله :

أماويّ مايغني الثراء عن الفتى ... إذا حشرجت يوماً وضاق بها الصدر

إذ لايبتغي من المال وفرته إلا من أجل العطاء ، ليضيف إليه أبو فراس مارردده زهير حول وفور العرض ، والحرص عليه ، تطبيقاً لحكمته المعروفة :

ومن يجعل المعروف من دون عرضه ... يفرهُ ومن لايتق الشتم يُشتمِ

وهو في لوحته التي يضمنها معالم فروسيته وشجاعته لايقل عن أي بطل فارس ، ممن كانوا قديماً أهلاً لتهنئة قبائلهم بنبوغهم ، وفخرها بمكانتهم فيها ، ولذا يطرح بطولته جواباً متعدد الملامح حول سؤالها عنه ، وهو معروف في قومه ، مما يخرج الاستفهام إلى حقل الاستنكار :

تسائلني من أنت ؟ وهي عليمة ... وهل بفتى مثلي - على حاله - نُكُرُ

فهو التساؤل الذي يطرحه عنترة وأجاب عليه في آن واحد : موجهاً خطابه إلى عبلة ، ومجيباً من خلال أقرانه من الفرسان ، وهي إجابة أراد لها أن تكشف عن علاقته - من حيث المكانة - بطبقة الأحرار ، فكان له من ذلك ما أراد :

هلاّ سألت الخيل يا ابنة مالك   إنْ كنت جاهلةً بما لم تعلمى

يخبرك من شهد الوقيعة أننى   أغشى الوغى وأعف عند المغنم

وهى الصورة التى اتخذها المتنبى وسيلته فى رحلته إلى سيف الدولة :

سلى عن سيرتى فرسى وسيفى   ورُمحى والهملعة الدفاقا

ثم يبدو أبو فراس شديد الحرص على تسجيل الصورة الواقعية لأسره الذى لم يكن نتيجة ضعف فى شخصه ، ولاعن تخاذل عرف عنه فى سلوكه القتالى ، ولانسحاب يمكن أن ينوط به ، ولا انهزامية نسبت إليه فى مواجهة أعدائه ، ذلك أن كل هذه الصفات بدت متناقضة مع ماهو بصدده من بطولة راح يترنم بها من خلال تلك الأصوات العالية المدوية حيث يبرز طبيعة أسره قائلاً :

أسرتُ وماصبحى بعُزْلٍ لدى الوَغَى   ولافرسى مُهْرٌ ولاربُّه غُمْرُ

إذ ينفى عن أصحابه أن يفقدوا أسلحتهم أو أن تضعف خبرتهم بالحرب وهم أهلها ، كما ينفى عن فرسه – أيضاً – فقد التجربة ليسجل له الإلمام بالخبرة القتالية ، ثم ينفى عن نفسه – هو الآخر – كل مايشى بجهله بدروب القتال وخططه ، ولايكاد يهدأ حتى يؤكد أن كل معالم البطولة كانت قائمة بارزة بين يديه ، كما أوجدها المتنبى بين يدى سيف الدولة حين برر ابتسامه فى وقت شدة القتال فى قافيته :

فلا تستنكرنَّ له ابتساما   إذ فَهِقَ المَكَرُّ دماً وضاقا

فقد ضَمِنَتْ له المهجَ العوالى   وحمَّل همَّه الخيلَ العتاقا

ذلك أن الضربة القديرة التى صرح بها واعترف فى مقدمة الغزل ظلت مسيطرة عليه فى موضوع القصيدة ، ولم لا وقد توافرت له كل سبل الانتصار على هذا النحو ، ومع هذا لم يجد أمامه وأصحابه إلا أمرين اثنين ، ولكن كليهما يبدو مراً ولذلك راح يحمل القضاء تبعة ماحل به قائلاً فى صيغة حكمية أيضاً :

ولكن إذا حُمَّ القضاءُ على امرئ   فليس له بَرٌّ يقيه ولابحر

ثم يحددها فى إطار الموقعة التى أسر فيها ، وحواره مع أصحابه ، يوم أن قهرهم القدر على هذا النسق :

وقال أصيحابى : الفرار أو الردَّى   فقلت : هما أمران أحلاهما مرُّ

ولعل فى رفضه الفرار مايؤكد نزعة البطولة فى نفسه ، فهو لايريد أن يعترف بتخاذله أمام سطوة الموت ، صحيح أنه يلاقيه ، ولكنه يعانقه ولايخشاه ، وكذلك

الأسر الذى يتهدده فلا يأبه به كثيراً ولايعيره جل اهتمامه ، بل يستمر مقاتلاً حتى يؤسر :

ولكننى أمـضى لما لايعيـبنى   وحسبك من أمريّن خيرهما الأسْرُ

ولذلك يرفض لوم من يؤاخذه على عدم فراره ، لاقتناعه بسلامة المسلك وضرورة التقدم فيه ، ورفض التخاذل ، فهو لايجد قيمة للفرار من الموت ، وهو مطمئن إلى ضرورة ملاقاته إن آجلاً أو عاجلاً :

ولكننى أمـضى لما لايعيـبنى   وحسبك من أمريّن خيرهما الأسْرُ

وكأن الفرصة تواتيه ليعرض فلسفته حول قضية الموت بشكل مفصل ، فلايرى حياته إلا فى خلود بعد موته ، وكأنه يستشعر النغم الحاتمى :

يقـولون لى بعت السلامة بالردى   فـقلتُ : أما والله ما نالنى خُسْرُ

وربما اتخذ من حتمية الموت وضرورته مشجباً يعلق عليه همومه ، وعندئذ يرفض الذل أو الاستكانة ، كما صنع طرفة مع اقتناص اللذة إيماناً منه بأن الفناء حكم قدرى ضرورى لامرد له فقال على سبيل التحدى :

ألا أيهـذا اللائمى احـضُـرَ الوغى   وأن أشهد اللذات هل أنت مُخلدى ؟

فـإن كنت لاتسـتطيعُ دفع منيـتى   فـدعنى أبادرها بما ملكت يدى

وعلى سبيل التقرير والاطمئنان المؤكد راح يطرح قوله المشهور :

لعـمـرك إن الموت ما أخطأ الفـتى   لكالطول المُرخَى وثِنْيَـاهُ باليـد

وكأن اطمئنانه إلى قدرية الموت وحتمية هو مادفع أبا فراس إلى الاستمرار فى القتال ومواصلة الاقتحام ، ورفض الفرار ، وفى القتال بدا طبيعياً أن يستشهد بمن شرّع الغزو فى الجاهلية على مافيه من حس المبالغات المطلقة ، فهو لايدفع الردّى بمذلة ، ولايقبل الهوان بحال ، بل يغزو كما غزا عمرو بن كلثوم ليرجع براياته على النهج التغلبى الذى صوره عمرو أيضاً :

بأنا نورد الرايات بيـضـا   ونصـدرهن حـمـراً قـد روينا

فإذا بثياب أبى فراس فى إطار نفس السياق :

يمنُّـون أن خلوا ثيـابى وإنما   علىّ ثيـابٌ من دمـائهمُ حُـمْـرُ

وإذا هو يقتحم مرحلة العناق والتلاحم المباشر بلا خوف ، فقد اطمأن إلى

سلامة قضيته :

وإن متُّ فالإنسان لابد ميِّتٌ ... وإن طالت الأيام وانفسح العُمر

وعلى هذا الأساس راح يقاتل ويسعد بالقتال كما سعد به عمرو :

كأن سيوفنا فينا وفيهم ... مخاريق بأيدى لاعبينا

كأن ثيابنا منا ومنهم ... خضبن بأرجوان أو طلينا

وإذا بأدوات القتال عند أبى فراس تبدو عاملة أيضاً بنفس الصورة

وقائم سيفى فيهم اندقّ نَصلهُ ... وأعقابُ رُمْحى فيهم حُطِمَ الصدر

ومع استمرار إيمانه بحتمية الموت من ناحية ، واطمئنانه إلى بطولته التى لم تقهر إلا أمام القدر من ناحية أخرى ، يظل لأبى فراس إصراره على تصور ضخامة ذاته وتوهجها من خلال فرديتها ، وانتمائها إلى قوم من السادة الشجعان أيضاً ، فلا تنتهى القصيدة بالاستسلام ، كما يتوقع من أسير ، ولكنها تنتهى بتلك النغمة العالية التى ارتفع صداها ، وفيها صور خلاصة موقفه من الحياة ثم افتخر بقومه :

تهون علينا فى المعالى نفوسُنا ... ومَنْ خطب الحسناءَ لم يُغْلها المَهرُ

أعزُّ بنى الدنيا وأعلى ذوى العُلا ... وأكرم من فوق التراب ولافخرُ

(٢)

ويظل للقصيدة دورها فى كشف الأبعاد النفسية التى عاشها أبو فراس فى أزمته المتميزة ، وهو يرفض فيها أن يستسلم حتى يقع أسيراً ، فإذا هو يسلك نفس المسلك البطولى الذى اتخذ منه لنفسه فلسفة حياة فى حربه وسلمه على السواء ، ومن هنا ظهرت قدراته الفنية على التصوير ، وتعميق الصورة وتكثيفها مدعومة بالحكم من حين إلى آخر ، حيث تأتى بدلالاتها العامة الشاملة ، لتربط بين مشاهد سابقة وأخرى لاحقة لها ، كما يلعب الاستطراد فيها نفس الدور التوكيدى الذى بدا استجابة طبيعية لوقع الحياة الجديدة على نفس الشاعر من ناحية ، وكيف وصل إلى هذ النمط من الحياة من ناحية أخرى .

وتظل للصيغة الخطابية سطوتها على القصيدة وانتشارها ، فالمقدمة خطابية

وهذا طبيعى فى حديث الغزل الذى يصطنع من القصصية حوارها ، ولكنه يبدو فى حاجة طبيعية أيضاً إلى إفراغ آلام نفسه وأحزانه من خلال تكرار هذا الحوار بواسطة صاحبته حين يطيله معها ، فهو يريد أن يتحدث إليها ، ويتناقش معها ، ويجادلها إلى أن يبدأ فى سخطه عليها حين ينهاها عن أن تنكره ، وعندئذ يستخدم ماحلاله من صيغ مؤكدة :

«وإنى لجرّار وإنى لنزّال ، ولكننى أسعى لنا لايعيينى ...» إلخ .

ومع خطابية الأداء لاتخفى التقارير التى أصبحت سمة غالبة على القصيدة كلها ، تطبعها بطابعها ، وتنشر عليها ظلالها ، حتى إذا مالجأ إلى التصوير لم يبتعد كثيراً عن نهج القدماء ، وكأن الموقف يفرض عليه الصورة الجاهزة التى يحاول أن يعدل فيها تناسباً مع حالته ، فهو يخضع للزمان وحكم صاحبته فى صورة بدوية يرسمها قوله :

وقلبت أمـرى لاأرى لى راحـة ... إذا الهمُّ أسلانى ألحّ بى الهجْـر
فعُدْت إلى حكم الزمان وحكمها ... لهـا الذنب لاتُجْزى به ولى العُذْرُ
كـأنى أنادى دون ميثـاء ظبية ... على شرف ظمياء جللها الذعـر
وتجفل بنا ثم تدنو كـأنما ... تنادى طَلاً بالواد أعجزه الحُضْرُ

فهو لايجد من معادل لحالته إلا فى صورة ذلك الظبى الذى وقف فى أعلى الربوة يترقب صائده ، وهى صورة تنبه لها الشاعر القديم منذ رسمها الأعشى فى وصف إبريق الخمر «كأن إبريقهم ظبى على شرف» وكما عرضها مسلم بن الوليد فى قوله الذى مر بنا :

كـأن ظبـاء عُكّفـاً فى رياضـها ... أباريقـها أوجَسْنَ قعقعة النّبلْ

ومع الإيغال فى نفس الصورة عند أبى فراس تبدو تلك الظبية باحثة عن وليدها ، شديدة اللهفة عليه ، على نهج ما صاغه عمرو بن كلثوم :

فما وجدت كوجدى أم سقب ... أضلته فـرجّعت الحنينا

فهى لاتصدر إلا عن هذا الصوت الذى يمتلئ حنيناً يصحبه ما أصابها من وله شديد على وليدها أثناء البحث عنه ، كما سبق أن صوره تصوُّر تأبط شرا لنفسه أثناء عدوه «بواله من قبيض الشد غيداق» ، ولاتخفى قدرات الشاعر على الصياغة ، وخاصة فى استعمال تلك الجمل الاعتراضية التى كان فى اعتراضها الأبيات من

الطرافة الفنية مايجعلها ظاهرة تلفت النظر ، ويبدو أنها شغلت الشاعر نفسه ، فأكثر من إيرادها ، ففى الوفاء وفيت ، - وفى بعض الوفاء مذلة - ، لآنسة ، .... إلخ .

وفى استجابته لها عن رضى منه أو اقتناع : فقلت - كما شاعت وشاء لها الهوى - قتيلك ...

وفى إلصاقه كل الهموم بها دون غيرها : وماكان للأحزان - لولاك - مسلك ...

فصياغة القصيدة - بوجه عام - لاتنم إلا عن قدرات فنية واعية استطاع فيها الشاعر أن يحكم الصياغة ، تطبيقاً لها واقعه النفسى بعمق ، فكانت انتفاضة نفسية يكثر فيها التكرار وتتعدد المشاهد والصور ، ويبرز الاستطراد حسب طبيعة الدفقات الشعورية هدوءاً أو عنفاً ، سلباً أو إيجاباً ، ليخرج علينا الشاعر فى نهاية المطاف بوثيقة تاريخية لها قيمتها ، لأنها إنما تضيف إلى مابين يدى المؤرخ من المعلومات السياسية بُعْداً توثيقياً لاتخفى أهميته حول ظروف العصر ، وهى - على المستوى الفنى - تسجل قسمات المدرسة التى ينتمى إليها الشاعر حتى أصبح حلقة من حلقات التراث فى عبقريتها موروثات متعددة مع واقع خاص متميز له أبعاده النفسية ومؤثراته الخارجية على تنوعها أيضاً ، وهى مدرسة اكتمل لها نضجها ، وسلمت لها أدواتها ، حتى أصبحت واضحة الأداء .

ويبقى فى القصيدة تلك الدفقة الشعورية العالية التى امتلأت برمز واحد يعكسه الحنين الذى يشد كل أجزائها ، وهو حنين يضفى عليها وحدة نفسية وتماسكاً فنياً ، مما يسجل لها ذلك التوحد الموضوعى والعضوى ، إذ لم تخرج عن معالجة قضية واحدة شغلت الشاعر وأقضّت عليه مضجعه ، فوقف أمامها متحاوراً مرة من خلال الآخرين ، وأخرى من خلال نفسه حول قضايا الحس والغيب جميعاً .

وتبقى إمارة أبى فراس فى فن الشعر - وهذه القصيدة نموذج جيد منه - تبقى مكملة لإمارته فى حياته العامة فارساً عملاقاً ، وبطلاً مشهوداً له بالشجاعة ، لاينهزم ولاينسحب ، فإذا كشرت له المنية عن أنيابها تقبلها بتلك الروح العالية مرحباً ومقتنعاً غير يائس ولاباك ، الأمر الذى دفعه إلى تسجيل فلسفة رؤيته لها على هذا النحو .

وبمقاييس تلك الإمارة فى الفن والحياة معاً يظل أبو فراس محتفظاً بتميزه دون نظرائه من الشعراء الأمراء ، فلاشك أنه سلك مسلكاً جاداً يختلف عما عهدناه عند الوليد بن يزيد أو عبدالله بن المعتز فى طبيعة صراعاته ، وأساليب معالجته لها .

(٣)
الانتصار المطلق للأنا
(أبو العلاء)

وصاحب الذات المتوهجة هنا هو أبو العلاء أحمد بن عبدالله بن سليمان بن محمد التنوخى ، لقبه أبو العلاء ويروى أنه رأى أن من الظلم أن يضاف إلى التصعيد والعلو فقال :

دُعـيت أباَ العـــلاء وذاكَ مَــيْنٌ ولكن الصـــحـــيح أبو النزول

وقد آثر أبو العلاء أن يختار لنفسه لقب «رهينُ المحبسَيْنْ» وإن قد رآها فى «اللزوميات» ثلاثة : أحدهما منزله ، وثانيهما : بصره ، وثالثهما نفسه التى لاقت حبسها فى جسده .

وُلد فى معرة النعمان ، ونُسب إليها ، ثم كُفَّ بصره فى الرابعة من عمره ، وبدأت ثقافته كما كان عند معظم الشعراء بدرس لعلوم الدين واللغة العربية ، ثم العلوم العقلية والفلسفية ، فقد آثر أن يرحل للمزيد منها ، فتوجه إلى بغداد حيث اطلع على الفلسفة الهندية والفارسية ، وفى غيرها تعلم الكثير من نشأ فى أسرته التى عرف فيها بالشعر والعلم والقضاء ، حتى بدأ يقرض الشعر وهو دون الحادية عشرة من عمره .

رحل إلى حلب ليسمع اللغة من علمائها ، وكان لها فى ذلك الوقت عظيم الشأن كإحدى الحواضر الكبرى للمسلمين ، ثم ملكها الروم فى سنة ٤٧٧ هـ ، ثم استردها السلجوقيون ، ويقال أنها تمتعت بمكتبة عربية تشتمل على نفائس الكتب ، فحفظ منها أبو العلاء الكثير .

وسافر أبو العلاء إلى طرابلس الشام ، وكانت رحلته المعروفة إلى العراق واللاذقية وجميعها رحلات تكشف عن أبعاد ثقافته من ناحية ، وحرصه على استكمالها من ناحية أخرى ، فقد امتدت تلك الأبعاد وذلك الحرص منذ درس على أبيه، إلى أن أصبح جوّالاً يطوف بحواضر المسلمين المختلفة ، ثم أضاف إلى كل ماثقفه تجاربه الخاصة بعد أن اكتملت له أدواته ، ونضج فكره ، ولذا بدأ درسه مستقلاً بعد أن اكتفى بما جمعه فى جعبته من علوم عصره ، ويبدو أن بدايات التشاؤم قد

بدأت تدب إلى نفس أبى العلاء ، ووجدت طريقها إلى أعماقه منذ أن فقد تثقيف نفسه بكل ما أتيح له من فرص ومصادر .

كما يبدو أن طموحه الثقافى قد دفعه إلى عدم الاستقرار فى بلد ما ، فحين ثقلت عليه حياته فى المعرة لأنه لم يجد فيها مايستهدفه من علم آثر أن يرحل إلى رحيله قد بدا مهدفاً برغبته فى ذلك التحصيل ، وحرصه على السعى خلفه ، وبغضه للحياة السياسية ، بما حفلت به - وقتئذ - من فتن وخلافات وصراعات ، ولكن أملِ الشاعر الفذ قد خاب حين عجز عن تحقيق الثراء لنفسه فى بغداد خاصة حين ضنَّ بفنه على الملوك والوزراء ، وإن كان - مع هذا - لم يسلم من وجود كثرة من حساده والحاقدين عليه .

وفى عودته إلى المعرة بلغه نعيُ أمه ، وكان له وقعه فى نفسه إذ بدا شديد الألم والحزن ، وكأن المصائب قد تآمرت عليه بهذه السلسلة الطويلة من الأحزان ، مما دفعه إلى أن يعكف فى بيته ، ويعتزل الناس .

اتهم أبو العلاء بالزندقة ، مما جرّ عليه الكثير من الأذى ، وإن لم تصبه تلك التهمة بسوء فى نفسه ، ولا فى شهرته العلمية ، إذ اقتنع ببراءته منها ، كما أقنع نفسه ببراءته من عالم السياسة العلمية التى شهدها العصر ، ربما بسبب من فقد بصره الذى لم يمكنه من لقاء الملوك والأمراء ومشاركة أولى الأمر فى سياسة الدولة ، وربما جاء نفوره من السياسة بسبب من شدة حيائه مما دفعه إلى تفضيل الحياة فى بيته بعيداً عن أضواء العصر وضجيجه قريباً من الزهد والحكمة راغباً أيضاً عن الزوجة والولد .

ومن منطق العزلة عاش أبو العلاء فى حذر دائم من الناس ، فكان سيئ الظن بهم ، ولم يخفف عليه متاعب حياته إلا صلاته الوثيقة بملكة الشعر والكتابة ، مما اتخذه له أنيساً فى عزلته ، لذا ترك الكثير من الآثار الأدبية المشهورة على نحو ما نرى فى دواوينه : (سقط الزند) و (الدرعيات) و (اللزوميات) ، فقد نظم الأول فى فترة مبكرة من شبابه ، وجعل الثانى خاصاً بوصف الدرع ، ورصد معالم حياته العقلية والوجدانية فى اللزوميات . ولم يقف المستوى الثقافى لأبى العلاء عند حدود دائرة الإبداع ، بل تجاوزها بحكم ماهيئ له من ملكة قوية متنوعة بحكم تعدد صلاته بالناس ، وتعمقه فى الدرس العلمى وتعرفه على طبيعة العلاقات الاجتماعية ، فكان له فى النقد الأدبى رصيد أيضاً ، وكان من عظيم آثاره «رسالة الغفران» التى سلك فيها إلى النقد مسلكاً خفياً استغل فيه ملكته المتميزة التى أجاد استغلالها فى الصور الساخرة التى اشتملت عليها .

وتكشف لزوميات أبى العلاء ورسالة الغفران عن كم متميز مما ثقفه وحصله من علوم العصر وفلسفته ، مما زاد من ثقته بنفسه فى كل مايحدث ويكتب حتى استطاع أن يبلور فلسفته حول إيمانه مطلق بالعقل وحده ، مخالفاً بذلك أهل السنة لأنهم يقدمون الشرع على العقل وإن آمنوا به ، كما خالف مذهب المعتزلة لأنهم يتهمون العقل ، وانتهى فى موقفه الفلسفى إلى رأى الفلاسفة النظريين من اليونان والمسلمين فى الاعتماد على العقل خاصة فيقول :

يُرْتجى الناس أن يقوم إمامٌ ... ناطق فى الكتيبة الخرساء
كذب الظنُّ لا إمام سوى العقل ... مُشيراً فى صبحه والمساء
فإذا ما أطعتَهُ جلب الرحـ ... ـمة عند المسير والإرساء

وراح يقول :

سأتبع من يدعو إلى الخير جاهدا ... وأرحل عنها ما إمامى سوَى عقلى

ومن خلال العقل راح يفلسف حياته ، ويناقش قضايا أبعاد واقعه ، فتعددت آراؤه التى دارت فى معظمها حول محور ثابت استقرت عليه حياته ، كما اقتنع بها ، وإن كان قد أخذ بالتقية حين ازداد سوء ظنه بالناس وعاش حذراً منهم ، ولكنه لم يترك الفرق الخاصة إلا وناقشها وناظرها ، ولم يترك لها فرصة لاتهامه خاصة حين دعا إلى التمسك بالدين والعبادات دون أن يتناقض هذا مع إيمانه بالعقل :

ولاتتركَنْ وَرَعاً فى الحيا ... ة وأدِّ إلى ربِّك المفْتَرَضْ

كما سجل إيمانه باليوم الآخر وتصديقه بالحساب والبعث والنشور والعقاب حين عرضت له مشكلة الموت والحياة :

وهى الحياة فعفّة أو فتنةٌ ... ثم الممات فجنةٌ أو نار

وراح أبو العلاء يضرب على أوتاره الخاصة يتعمق واقعه النفسى ، ويبالغ فى اعتزازه بذاته التى جعلها محور الكون ومصدر الفكر ، فأعطاها نصيبها من التقدير وبالغ فى إنصافها ، فأفاض فى تحليل ما يحسه فى واقعه العملى والاجتماعى ، ولم ينس أن يرسم كثيراً من المشاهد الدقيقة التى تصور شخصيته وموقفه منها ، وتحدد طبيعة الرؤى التى خلعها على العالم من حوله من خلال نمط من التوهج الذاتى الذى انثبق بصورة جلية من قصيدته اللامية :

(١) ألا في سبيل المجد ما أنا فاعلُ — عفافٌ وإقدامٌ وحزمٌ ونائلُ
(٢) أعندي وقد مارستُ كلَّ خفيةٍ — يُصدَّقُ واشٍ أو يُخيَّبُ سائلُ ؟
(٣) أقلُّ صدودي أنني لك مبغضٌ — وأيسرُ هجري أنني عنكَ راحلُ
(٤) إذا هبَّت النكباءُ بيني وبينكم — فأهونُ شيءٍ ما تقولُ العواذلُ
(٥) تُعَدُّ ذنوبي عندَ قومٍ كثيرةً — ولا ذنبَ لي إلا العُلا والفواضلُ
(٦) كأني إذا طُلتُ الزمانَ وأهلَه — رجعتُ وعندي للأنامِ طوائلُ
(٧) وقد سارَ ذكري في البلادِ فمن لهم — بإخفاءِ شمسٍ ضوءُها متكاملُ
(٨) يَهُمُّ الليالي بعضُ ما أنا مضمرٌ — ويُثقِلُ رضوى دونَ ما أنا حاملُ
(٩) وإني وإن كنتُ الأخيرَ زمانُه — لآتٍ بما لم تستطعهُ الأوائلُ
(١٠) وأغدو ولو أن الصباحَ صوارمٌ — وأسرِي ولو أن الظلامَ جحافلُ
(١١) ولي منطقٌ لم يرضَ لي كُنْهَ منزلي — على أنني بين السماكينِ نازلُ
(١٢) لدى موطنٍ يشتاقُه كلُّ سيدٍ — ويقصُرُ عن إدراكِه المتناوِلُ
(١٣) ولما رأيتُ الجهلَ في الناسِ فاشياً — تجاهلتُ حتى ظُنَّ أنيَ جاهلُ
(١٤) فواعجباً كم يدَّعي الفضلَ ناقصٌ — وواأسفاً كم يُظهِرُ النقصَ فاضلُ
(١٥) وكيف تنامُ الطيرُ في وُكُناتِها — إذا نُصِبتْ للفرقدينِ الحبائلُ
(١٦) ينافسُ يومي فيَّ أمسي تشرُّفاً — وتحسدُ أسحاري عليَّ الأصائلُ

---

(١) النائل : العطاء بمعنى النوال . (٢) مارست : صبرت على مراس الأمور .
(٤) النكباء : كل ريح تهب بين مهبي ريحين ، والنكباء من الرياح التى تهب منحرفة عن مهاب الرياح . وسميت بذلك لأنها نكبت عن الجهات الأربع .
(٥) الفواضل : العطايا .
(٦) طوائل ج طائل وهى الترة أو الذحل أو الثأر أو الحقد .
(٨) رضوى : اسم جبل .
(١٠) الجحفل : الجيش العظيم الضخم .
(١١) السماكان : هما الأعزل والرامح .
(١٣) تجاهل : أرى من نفسه أنه جاهل وليس به .
(١٥) وكنات ج وكنة وهى الموضع الذى ينام فية الطائر لا العش . الحبائل ج حبالة وهى الشبكة التى تنصب للصيد . سقط الزند ٢/٥١٧ .

(١٧) وطال اعترافى بالزمان وصرفه — فلستُ أبالى من تغولُ الغوائلُ
(١٨) فلو با عَضْدى ماتأسف منكبى — ولو مات زَنْدى مابكتْهُ الأنامل
(١٩) إذا وصف الطائى بالبخل مادر — وعيرَّ قُسَّاً بالسفاهة جاهل
(٢٠) وقال السُّها للشمس أنت خفيَّةٌ — وقال الدُّجى ياصبحُ : لونُك حائل
(٢١) وطاولت الأرضُ السماءَ سفاهةً — وفاخرت الشُّهب الحصى والجنادل
(٢٢) فياموت زُرّإن الحياة ذميمةٌ — ويانفس جِدّى إن دهرك هازلُ
(٢٣) وقد أغتدى والليلُ يبكى تأسُّفاً — على نفسه والنجمُ فى الغرب مائلُ
(٢٤) بريح أُعيرت حافزاً من زَبَرجد — لها التِّبر جسْمٌ واللُّجَيْن خلاخل
(٢٥) كأن الصَّبا ألقت إلىّ عنانَها — تُخبُّ بسَرجْى مرة وتُناقل
(٢٦) إذا اشتاقت الخيلُ المناهلَ أعرضَتْ — عن الماء فاشتاقت إليها المناهلُ
(٢٧) ولَيلاَن حالٍ بالكواكب جُوزُه — وآخرُ من حَلْى الكواكب عاطلُ
(٢٨) كأن دُجاه الهجرُ والصبح موعدٌ — بوصل وضوء الفجر حبٌ مماطَل
(٢٩) قطعت به بحراً يعبُ عُبابَهُ — وليس له إلا التبَّلجُ ساحل
(٣٠) من الزّنج كهلٌ شاب مَفْرقُ رأسه — وأوثِقَ حتى نهضُهُ متثاقلُ

---

(١٧) غاله يغوله : إذا أهلكه ، مفردها غائلة وهى المهلكة .
(١٩) الطائى : حاتم الطائى . مادر : رجل من بنى هلال بن عامر يضرب به المثل فى البخل . قس بن ساعدة .
الإيادى : من حكماء العرب وخطبائهم وهو أسقف نجران يقال أنه أول من خطب متوكئاً على عصاٍ ، باقل : رجل من إياد ضرب به لامثل فى العَىٍّ .
(٢٠) السُّها : كوكب خفى يمتحن به الناس أبصارهم وفيه جرى المثل فقيل (أريها السها وتريني القمر) .
(٢١) الشهب : الكواكب . الجنادل : الحجارة الكبار ، حال لونه : تغير واسود .
(٢٤) الريح : يشبه بها الفرس سرعة ، الحافر : إذا كان أخضر كان صلباً فلذلك جعله من زبرجد ، والفرس أشقر محجل فلذلك جعل جسمه من ذهب وخلاخله من فضة .
(٢٥) الخبب : ضرب من السير وكذلك النقال ، والمناقلة أن يضع رجليه مكان يديه .
(٢٦) المنهل : المورد (فهو صبور عن الماء وورده) .
(٢٧) جوز كل شئ وسطه . العاطل : الذى لاحلى عليه . شبه الفرس بالليل لدهمته . وشبه أوضاحه وشياته بالنجوم .
(٢٩) العباب والإياب : الموج . حليف سرى : يعنى الليل .
(٣٠) نسب الليل إلى الزنج لشدة سواده . كهل : أى اكتهل بالنجوم نحو الثريا والمجرة .

(٣١) كأن الثُّريا والصباح يروعُها ... أخو سَقْطةٍ أو ظالع متحاملُ

(٣٢) تَقتك على أكتاف أبطالها القنا ... وهابتك فى أغمادهن المناصل

(٣٣) وإن سدّد الأعداء نحوك أسهُماً ... نكَصْنَ على أفواقهن المعابلُ

(٣٤) تحامى الرزايا كلّ خُفٍّ ومَنْسِمٍ ... وتلقى رداهُنّ الذرى والكواهلُ

(٣٥) وترجع أعقاب الرماح سليمةً ... وقد حطمّت فى الدّارعين العواملُ

(٣٦) وإن كنتَ تهوى العيش فابغ توسطاً ... فعند التناهى يقصُرُ المتطاول

(٣٧) تُوَقّى البدور النقص وهي أهلّة ... ويدركها النقصانُ وهى كواملُ

(١)

والقصيدة تطرح خلاصة رؤية وفلسفة حياة من خلال ما امتلأت به نفس صاحبها من إحساس بتضخم كيانه ، أسهم فى زيادته لديه تلك الغربة التى فرضها على نفسه بعيداً عن مجتمعه ، وكأنه لايريد أن يأبه به بعد أن عجز عن فهم حقيقة مكانته كما فهمها هو نفسه .

فالصوت الفردى هو السيد الغالب على كل القضايا ، ولايكاد الشاعر يتحرك إلا من منطق استعلاء (الأنا) على كل مقومات الكون من حولها ، فلايهمه إلا تلك «الأنا» أو مايعود عليها ، فهو لايزال يصورها ويعبر عنها مما دفعه إلى تكرار ضمائر المتكلم فى الأبيات حتى كادت تسيطر عليها جميعاً فلا يكاد يفلت منه بيت إلا وأدى وظيفته كما أرادها فى الفخر أيضاً :

---

(٣١) ظلعت الدابة : إذا غمزت . تحامل فى المشى : تكلفه على مشقه .

(٣٢) تقتك : أى اتقتك . المناصل : السيوف .

(٣٣) المعابل : ج معبَلة وهى نصل عريض لاعَيْر له . التسديد : تقويم السهم للرمى وتقويم الرمح للطعن . النكوص : الرجوع إلى الخلف . أفواق الهام : أطرافها التى توضع على الوتر عند الرمى .

(٣٤) الذرى ج ذروة ، وذروة الشئ أعلاه . الكواهل ج كاهل وهو أعلى الظهر . المنسم : طرف خف البعير . الردى : الهلاك . الذرى : أسنمة الإبل .

(٣٥) العوامل : ج عامل وهو مادون السنان بقدر ذراع أو أكثر وعوامل الرماح صدورها وأعقابها مآخيرها .

والفخر هنا متميز ، له سماته الخاصة التى تبرز فيها قدرة الشاعر على فلسفة الأشياء وكشف حقائق الرؤى ، وتعميق الصورة وتكثيفها ، واستخلاص كل أبعادها بما يشف – بشكل كاف – عن واقعه الخاص المتميز أيضاً ، ولذلك ظهر التعدد فى مصادر الصورة ومعطياتها ، حيث راحت تلتقى فى مخيلة الشاعر ، وتتدفق عبر ذاكرته عوداً إلى تراث قديم من لدن الجاهلية ، مما أبرزه فيما التقطه من مشاهد كاملة من الشعر القديم ، خاصة حين يعلن تحوله إلى فارس عملاق لايشق له غبار ، يكاد يتجاوز فرسان الجاهلية ويتفوق على المشهورين منهم ، ولايستنكف المعرى أن يعترف بأصداء التراث فى نفسه ، وأن يشير إلى مصادره الشعرية المختلفة ، بل يلح على عرض صور مختلفة يضمنها الأمثال العربية القديمة التى تدعم ثقته بنفسه من ناحية ، وتسجل ولاءه لهذا التراث وتسليمه بكل ماورد فيه من ناحية أخرى ، معتداً بكل ذلك فى تكوينه الفكرى ، ومدركاً دوره فى مده بما يريده من تلك الأمثال (أريها السُّها وترينى القمر) ، (أبخل من مادر) ، (أكرم من حاتم) ، (أنطق من قسّ) ، (أخطب من قس) .... إلخ .

ومن الطريف عند أبى العلاء أن يستقى معظم ملامح صوره ومصادرها من الطبيعة ، وكأنه بعكس ذلك موقفاً رومانسياً – إذا استعرنا تعبيراتنا الحديثة – التى ألمت به وحبسته عن العالم من حوله ، والثانى : خاص بطموحه إلى الإستمرار فى تيار الاغتراب ومناجاة الذات وفلسفة الحياة بعيداً عما يرفضه من قيم المجتمع وتقاليده .

وعلى هذا برزت مقومات الطبيعة كاشفة عن رغبته الجامحة فى أن تحتضنه، وأن تصبح هى الأم الرؤوم التى ينتمى إليها ويستريح بين ذراعيها بدلاً مما لفظه من مواقف اجتماعية ، فراح يأخذ من صورها الشمس ، ضوء الشمس ، الصباح ، الظلام ، السحر ، الأصائل ، الدجى ، الأرض السماء ، النجم ، البحر ، العباب ، الثريا، البدور ، الأهلة ... إلخ .

وهى معطيات تعوض أبا العلاء ما افتقده من بصره وكمن فى مخيلته ، فبدا مكابراً لايعترف بإحدى درجات العجز فى نفسه ، بل بدا شديد الاعتزاز بهذا العالم وكأنه يراه ، وإن كان لايخفى أنه حرص على استغلاله فى تجسيد أزمته النفسية التى لايكاد يعترف أو يسلم بها فى زحمة الاغتراب والحرمان الذى يعيشه ويكاد ينتهى به إلى حالة من الفقد والضياع لايجد لها علاجاً إلا فى إحساسه بذاته وتضخيمها والإحساس بتوهجها على حساب كل المقومات التى يضحى بها حين يطوعها فنياً

لخدمة غرضه من القصيدة حول بلورة عظمة الذات على كل ماسواها .

ومع محسوسات هذا العالم لازال أبو العلاء حريصاً على المزاوجة بينها وبين الحس الغيبي الذي جعل منه مقوماً ثانياً جوهرياً في صوره ، حيث نشر بين ثنايا فكره الزمان الذي يصارعه ، وكذلك الليالي والموت والحياة الذميمة ، والرزايا التي تتهدده وتقف له بالمرصاد .

كما تلتقي في صوره ملامح مختلفة من فلسفة الأشياء وفلسفة الفكر ، على نحو مايبدو فيما أداره حول الجهل والسفاهة والعلم والفضيلة والرذيلة والكمال والنقصان ، مما يعكس بحثه الدائب عن جوهر الأشياء ومحاولة التعرف على حقائقها واستقصاء أبعادها المتناقضة .

وهو لايخفي رغبته الجامحة في قهر الحياة وسحقها وتحقيق الانتصار العلمي عليها ، فيرصد في صوره من الأدوات القتالية مايكشف عن أبعاد تلك الرغبة ، فيذكر السيوف والرماح ، والدروع ، والسهام ، والخيل وغيرها ، وبين هذا وذاك لم يكف المعري عن عرض ذاته في لوحة كاملة في خضم هذا العالم وضجيجه ، جاعلاً منها محوراً فعالاً لتلك التساؤلات الحائرة الكثيرة التي تطرحها الأيام والليالي والأزمان رغبة منها جميعاً في الوصول إلى الحجم الحقيقي لمكانته التي تضخمت أو حتى بلوغ درجة قريبة من مكانته .

(٢)

لقد حاول أبو العلاء أن يطوع كل الصور – على هذا النحو – لخدمة قضية الذات المبدعة ، فأتاح لها بذلك فرصاً عديدة للظهور والسيطرة والتوهج ، مما يكشف عن حقيقة هامة تنتهي به إلى رومانسية حادة يبرزها ذلك الحس الذي دفعه إلى ترك العنان لذاته بلا حساب لتأكيد تلك الرومانسية من خلال الاغتراب الذي جسدته لديه فكرة النقصان والكمال والثناء والذم ، وعوّض عنها نفسه بلجوئه إلى كل المقومات التصويرية التي اعتمد عليها في القصيدة ، فالمعري إنما يقف مع نفسه مستبطناً مايدور بداخلها لينطلق بعد هذا مفتخراً بها ومصوراً فلسفتها ومايدور فيها من فكر يتعلق برؤيته الخاصة من حوله .

وعلى عادته في فخره بنفسه ظهر أبو العلاء رجل حزم وإقدام تدفعه الجرأة

إلى تسجيل التفرد بنفسه فى زمانه وحتى ماقبل زمانه ، فهو شجاع لايأبه بمشقات الحياة ، وقد امتلك كل وسائله التى يتفوق بهاعلى الآخرين من فصل القول ورفعة الشأن ، فى وقت ساد فيه الجهل ، ولذلك وسع دائرة الاستشهاد حين جعل من كل الكائنات من حوله شهوداً على ماهو بصدده من ذلك الفخر الفردى الذى تخيل بقاءه فى شخصه ، مهما وجه إليه من هجوم حاسديه ممن شغلهم الحقد عليه ، والضيق بمكانته .

وتبدو القصيدة محكومة بالبعد النفسى الواحد الذى يشد كل أبياتها وصورها ، وفيها استطاع أبو العلاء أن يناقش موقفه من نفسه ومن كل الأشياء من حوله ، كما استوعب أيضاً رؤية الآخرين له مما دفعه إلى مناقشتهم ، والرد عليهم هاجياً أحياناً ، وحريصاً على تأكيد الفخر فى معظم الأحيان .

والقصيدة - على قصرها - تصور شريحة هامة من حياته الخاصة ، بدا فيها شديد الرضى عن نفسه فى كل بيت تقريباً ، وربما كان فى غير حاجة إلى التصوير ، مما دفعه إلى إيراد الكثير من معانيه فى أسلوب مباشر تقريرى ، غلبت عليه سهولة الأداء والوضوح ، مع شدةالاتساق مع حالته النفسية وكشف رغبته فى تضخيم ذاته وإبراز مناحى عظمتها ، كما تتسق مع قاموس الحياة التى عاشها فى مجتمعه ساخطاً عليها ، متبرماً بها .

وعلى المستوى الفنى لايخفى انتماء أبى العلاء لمدرسة البديع العباسية ، فراح يكمل مسيرتها فى شدة حرص وأناة فى رسم الصورة التى اعتمد فيها على الملامح التشخيصية حين يلتقط المجردات التى أوردها حول الزمن والليالى والصباح والأصائل وغير ذلك من الصور التى تعد قليلة إذا قيست بالأداء التقريرى فى بقية القصيدة .

وعلى هذا النحو استطاع أبو العلاء أن يملأ أسماع مجتمعه بمكانته العالية التى راح ينوه بها ويشير إليها مصوراً ومقرراً ، فعرض أمام جمهوره ذلك الكم من الصور الفنية التى طوعها لرغبته فاستجابت له مذعنة خاضعة ، معترفة بقدراته الفنية وزعامته فذكره فى البلاد «شمس ضوءها متكامل» والليالى يشغلها «بعض ماهو مضمر لها» والصباح «صوارم» والظلام «جحافل» ، وهو - أى المعرى - لاينزل إلا بين «السماكين» واليوم «يحسد» الأمس بسبب منه ، والأسحار تحسد الأصائل ، والمنكب «يأسف» والأنامل «تبكى» والسها «يناجى» الشمس ويتحاور معها ، وكذلك الدجى والصبح ، والأرض «تطاول» السماء ، والحصى والجنادل «تفاخر» الشهب بغير حق ، والليل يبكى أسفاً ، والريح مسرعة بحافر من زبرجد وخلخال من اللجين ، وللكواكب

«جطل من الحلى ، وللتبلج ساحل ، والليل كالزنج ، والصباح يروع الثريا ، والسيوف تهابه فتقبع فى أغمادها ، والسهام تنكص وتتراجع ، وغير ذلك من رصيد الصور التى عمد فيها إلى التشخيص والتجسيد ، متخذاً من المنطق الاستعارى وسيلته الفنية إلى إسقاط كل ما أملته عليه تجربته الخاصة ، وما أسهمت به قدراته الإبداعية .

ولسنا فى حاجة إلى تأكيد أستاذية أبى العلاء فى مدرسة الصنعة الشعرية الأمر الذى تنطق به أساليب المعالجة الفنية بكل أنماطها ابتداء من معالجته الدقيقة للألفاظ انتقاء وصياغة ، إلى محتوى الصور ودلالاتها ، إلى التوقف عند الألوان البديعية المختلفة من طباقات ، وجناسات ، ومقابلات ، ورد الإعجاز على الصدور ، وحسن النسق وغيرها مما ينتشر بين أبيات القصيدة ، كما يظهر الأسلوب الحكمى سائداً عنده صدوراً عن طابع رؤيته الخاصة لواقعه الاجتماعى والنفسى ، وحرصاً منه على تحديد موقفه من العلاقات الاجتماعية ، مما ساعد على تصوير أفكاره وصياغه حقيقة فلسفته وجوهر رؤيته للحياة والأحياء من حوله .

(٣)

ولاتكاد ظاهرة الذاتية تقف عند حدود هذه القصيدة أو غيرها من شعر المعرى ولكنها بدت شديدة الوضوح من خلال الرؤية المتميزة التى استوقفته أيضاً فى غيرها من قصائده مما اتخذ منه مجالاً لرصد خواطر النفس وفلسفة الحياة ، ففى ديوانه (لزوم مالا يلزم) نجده يجبر نفسه على اتباع منهج خاص فى القافية يتخذه رياضةً لقلمه ، ولكن هذا المنهج إذا كان قد جعل القصيدة وحده من ناحية هذا القيد فقد جعل القصيدة فى كثير من الأحيان معرضاً لخواطر متعددة ، ففى أولى قصائده فى اللزوميات نجده يقول من منطق الفلسفة الخاصة والرؤية الذاتية المطلقة أيضاً :

أولو الفضل فى أوطانهم غرباءُ ... تشذُّ وتنأى عنهم القرباءُ
فما سبئوا الرَّاحَ الكميَّ للذَّة ... ولاكان منهم للخراد سِباء
وحسْبُ الفتى من ذلة العيش أنه ... يروح بأدنى القوت وهو حَباء
إذا ما خبت نار الشبيبة ساءَنى ... ولو نُصَّ لى بين النجوم خِباء
أُرَابيك فى الود الذى قد بذلته ... فأضعف أن أجدى لديك رِباء

وما بعد مرّ الخمس عشرة من صبا ولا بعد مر الأربعين صباء
أجدّك لاترضى العباءة ملْبَساً ولو بان ما تسديه قيل : عباء
وفى هذه الأرض الركود منابتٌ فمنها عَلَنْدَى ساطع وكباء
تواصل حبلُ النّسْل مابين آدم وبينى ولم يوصل بلاميَ باء
تثاءب عمرو إذا تثاءب خالد بعدوى فما أعدتنيَ الثُّوباء
وزهّدنى فى الخلق معرفتى بهم وعلمى بأن العالمين هباء
وكيف تلافىّ الذى فات بعدما تلفع نيرانُ الحريق إباء
إذا نزل المقدار لم يك للقطا نهوضٌ ولا للمخدرات إباء
وقد نظمت بالجيش رضوَىَ فلم تُبَلْ ولذّ برايات الخميس قباء
على الولْد يجنى والدٌ ولو انهم ولاة على أمصارهم خطباء
وزادك بُعداً عن بنيك وزادهم عليك حقوداً أنهم نُجباء
يرون أبا أنفاهم فى مؤرّب من العقد ضلّت حله الأرباء
وما أدب الأقوام فى كل بلدة إلى المَيْن إلا معشرٌ أدباء
تتبعنا فى كل نقب ومخزم منايا لها من جنسها نقباء
إذا خافت الأسدَ الخماصُ من الظبى فكيف تعدى حكمهنّ ظباء

فالقصيدة تجمعها الهمزة والباء التى التزمها أبو العلاء قبل الألف ، ثم عرض من خلالها خواطر متعددة عن غربة أهل الفضل فى أوطانهم ، وزهدهم فى لذة الحياة ، ثم عن الشباب ، وعلاقات البشر ، وكيف يبذل الإنسان الود لمن يجدى عنده بذل الود وكأنه يدرك أن سر العلاقات البشرية الممزقة أن أصحابها بشر ، مما يذكرنا بما انتهى إليه المتنبى فى ميميته فى الحمى :

وصرتُ أشك فيمن أصطفيه لعلمى أنه بعض الأنام

وكذا مقابلة الود بالود على عكس ماصوره المتنبى من قاعدة النفاق الاجتماعى :

فلما صار ود الناس خبا جزيت على ابتسام بابتسام

ثم يعرض المعرى لما يجره الغباء البشرى على الناس من عدم الرضا بخشونة الثياب وربما دفعهم ذلك الغباء الاجتماعى إلى الزواج الذى يرفضه أبو العلاء لأنه يرى فيه جناية يجنيها الآباء على أبنائهم حين يزجون بهم فى زحام هذا العالم ، ثم يعرض بعد ذلك موقفه من القضاء والقدر ، ويفلسف حياته ورؤيته من خلال مواقف يزداد اتساعها حتى تشمل القصيدة كلها ، مع تنوع طريف فى أسلوب المعالجة من حديث عام عن أهل الفضل ومكانتهم فى أوطانهم ، وكيف تنتزع منهم تلك المكانة مما لايخفى وراءه أن يكون قاصداً نفسه ، فهو محور الحوار ، ولذلك ينطلق إلى الفخر بنفسه من خلال ضيقه بالناس من حوله ، فهو يجمع فى الصورة بين العام والخاص مصوراً زهده فى لذة العيش ، وترفعه عن قبول الضيم أو المهانة فى الحياة ، ثم يتسع مجال الصورة عنده ليدور فى عالم العلاقات الاجتماعية التى تحكم الناس ، وتتطلب منهم المرونة والخبرة الذكاء .

وتتعدد جزئيات الصورة وتضيق بعد اتساع مجالها لتلتقى العلاقات الاجتماعية فيها حول زاوية محددة ، ترتبط بعالم الزواج وإنجاب الأولاد ، مما يرفضه أبو العلاء تبعاً لفلسفته الخاصة وزهده فى هذا المسلك حتى لايجنى على غيره من البشر .

وأخيراً تأتى اللوحة بشكل أكثر اتساعاً حيث يتجاوز المحسوس فى العلاقة البشرية ويركز الصورة على الحس القدرى ، ويديرها حوله مسجلاً رأيه فى قضية القضاء والقدر والحس الغيبى .

وبهذا الشكل يحول المعرى فن القصيدة إلى عرض فلسفى دقيق يقف فيه صادقاً مع نفسه ، أميناً مع مجتمعه ، يرصد الحسنات قبل السيئات ، وهو يلزم نفسه بشكل القصيدة ، متجاوزاً بذلك ما التزم به القدامى ، فليس ثمة ضرورة هذا للحوار حول طلل ، ولامقدمة على الإطلاق ، فالأولى بالحديث أن يأتى مباشراً ليصبح أقرب إلى التقرير منه إلى التصوير ، وليس هنا مبررات للإغراق فى الصور ، ولكنها فلسفة الحياة على مافيها من عقلانية الرؤى مما يتجه له دائماً على رصد هذه التقارير المتوالية التى يوزعها بين الجمل الخبرية والإنشائية ، وفيها تنتشر صيغ الأمر وتتعدد النصائح ، ولكنها فى النهاية ترسم للشاعر منهجاً خاصاً فى الحياة يتم فيه توظيف الفن حول الفلسفة الفردية الخاصة ، إذ يتحول القياس الاجتماعى والفلسفى إلى قياس فنى يسوقه عبر هذه التقارير التى تظهر فيها قدرات الشاعر على التعامل مع اللغة تعاملاً ذكياً ، الأمر الذى يبدو طبيعياً وضرورياً وخاصة إذا ارتبط بشخص أبى العلاء وماعرف عنه من قدراته اللغوية والفنية المختلفة .

الفصل السادس

صراعات الاتجاهات الفنية

(محور تطبيقى)

(أ) الأصول التراثية عند شعراء التجديد الحضارى (إعادة تقويم ثورة أبى نواس)

(ب) التواصل والإضافة (همزية بشار نموذجا) .

(جـ) مدرسة التجديد الثقافى (بائية أبى تمام) .

(د) الأبعاد التجديدية فى مدارس المحافظين (البحترى) .

(أ) الأصول التراثية عند شعراء التجديد الحضارى

فى مدارس الفن الشعرى مواقف خاصة تبدو لها أهميتها خصوصاً عند تلك الفئة من الشعراء التى تعيش عصرين ، لتحمل من سمات كل منهما ، ولتصدر لنا فناً متمايزاً له أصول متنوعة ومختلفة ، ومن هنا كان خطر قضية الخضرمة الفنية ، وهى مسألة لانناقشها هنا ولكننا نحاول رؤية حقيقة موقف الشاعر حين يقعفى زحام هذه الدائرة الفنية (١) .

وتطبيقاً على شعر بشار يصح إدراجه ضمن نتاج المدارس التقليدية ، وهو واحد من كبار المحدثين المجددين فى العصر العباسى ، ولكن ظروف نشأته شاءت أن يكتمل له نضجه الفنى ، وأن تستقر له أدواته ، ونظريته ، وأن تتبلور فى الشعر منذ عصر بنى أمية ، فى فترة سيطر فيها الفكر الإحيائى على شعراء العصر الكبار ، ممن شغلتهم محاولة استعادة معطيات التراث بصوره المختلفة المتنوعة .

ومن ثم وضع بشار أمام عينيه النموذج الفنى الذى استقرت عليه صورة القصيد الجاهلية ، فوقف أمامها ، معجباً بها ، شديد التشبث بمنهجها إلى حد التعظيم والتقديس ومن ثم استمر الموقف محافظاً عليها راعياً لها ، دون أن يرفض تدخل عناصر التجديد والابتكار فى إطار هذا الفن الموروث .

من هنا بدا الموقف الفنى فى أساسه تقليداً محافظاً ، وبدا أشد مايكون محافظة فى تلك الموضوعات التقليدية التى ازدحمت بها دواوين الشعر العربى ، وهو أمر نجد له نماذج تطبيقية كثيرة فى قصائده المدحية ، أما فى غير المدح من موضوعات أخرى جديدة ، فقد تحرر بشار فيها نسبياً من القيود التى ارتضاها لنفسه ، ووقع فى صراع صريح بين القديم والجديد ، حيث أضاف إلى الأصول التراثية ما رآه مناسباً من ثقافته وبيئته الجديدة ، ولكنه لم يستطع أن يعيش هادئاً فى غضون تلك المزاوجة، لظروف كثيرة سيطرت على كيانه ، منذ جعل من نفسه محامياً عن العنصر الفارسى، فكان من أكبر شعرائه ، والمدافعين عنه ، فوقع فى ازدواجية معقدة فى كل شئ ، فهو يهاجم حضارة العرب وجنسهم ، ولكنه لايزال يعيش فى دائرة التراث الذى اكتمل نضجه الفنى من خلاله ، ومع هذا وذاك لم تخف مؤثرات الحياة العقلية والفكر

---

(١) تراجع فى الجزء الأول من هذا الكتاب .

العباسى الجديد من الظهور فى شعره ، على الرغم من صلابة القديم ، واستمرار سيادته عبر معظم أدواته وصوره .

ولقد أجاد بشار استغلال القديم حين نفذ من خلاله إلى كل مايريده ، فلم يفقد عراقة أداته حين جدد فيها وأضاف إليها ، ولكن استمرار الصراع فى نفسه – كما قلنا – لم يتكشف إلا من خلال دوافعه السياسية والاجتماعية الخاصة ، تلك التى ارتبطت بفكره الشعوبى وموقفه العدائى من العرب ، فأصبح من الضرورى أن تدخل فى شعره كل عناصر التراث ، ومعها مقومات الحضارة ، وخاصة تلك الثقافات العقلية التى سيطرت على العصر من خلال علومه المختلفة المصنفة والمترجمة على السواء .

ومع هذا كله كان لبشار ما أراد من أصول تجديدية أفاد منها ، وأضاف من فنه إليها أعنى تلك الصور التى استمد موادها من العصر والحضارة معاً وغير ذلك من صور التراث التى جدّد فيها وحوّا حين عالجها ، فجاءت جديدة مع قدم أصولها ، وكأنه استطاع بذلك أن يرضى فى نفسه الذوق الثقافى العربى والمزاج الفارسى معاً .

فإذا أضفنا إلى هذا ماحرص عليه بشار من النظم فى الأوزان القصيرة والمجزوءة ظهر لنا دور التجديد فى تعامله مع هذا التراث الطويل الذى نشأ عليه ، وتربى فى ظلاله ، وجنى من ثماره أخص ملامح فكره وإبداعه .

وإذا كان بشار لم يرفع صوته عالياً حين هاجم فن الشعر ، كما صنع فى هجومه على الجنس العربى والحضارة العربية ، فإن أبا نواس قد صنع عكس ذلك حين هاجم القصيدة العربية هجوماً عنيفاً ، ورد فى كثير من شعره ، حتى صار ذلك الهجوم دعوة عامة للشعراء إلى السخط على كل ماهو قديم ورفضه فى مقابل الترحيب بالجديد والاستسلام له أياً كانت طبيعته .

وإذا كان الحوار النقدى قد طال ، وكثر الجدل حول رؤية الأبعاد الفنية المختلفة، حول ماعرف بثورة أبى نواس الفنية ، فإن من العبث هنا أن نعيد هذا الحوار المكرر المطروق ، إذ يصبح من المفيد أن نرد حركة أبى نواس إلى بعدها الحقيقى حتى يمكن وضعها فى حجمها الطبيعى بعيداً عن المبالغة التى قد تنسى أشياء أخرى لابد أن توضع فى حساب الدرس النقدى حول هذا الشاعر بالذات .

لقد رأينا أساس هجوم أبى نواس على القصيدة العربية معلناً موقفه من مقدمتها، منذ سلّط سخريته على الطلل وأصحابه ، وهو موقف قديم قدم الشعر الجاهلى

نفسه منذ هجوم الشعراء الصعاليك على هذه المقدمات [٢] ، وانتشار مقدمات الفروسية عندهم ثم انتشار مقدمات الخمر – التى نادى أبو نواس بالإكثار منها – عند عمرو بن كلثوم والأعشى ، ومن جاء بعدهما من شعراء قبل عصر أبى نواس أيضاً . فأبو نواس – إذن – مسبوق إلى هذا النمط من المقدمات ، مما يجعل من غير الطبيعى أن نتصور إخلاصه فى تلك الدعوة التى لم تصدر عنه كشاعر مبدع ، بقدر ماصدرت عنه كشاعر شعوبى ، دفعه تبنى القضية السياسية إلى فرض سيطرتها على قضايا الفن الشعرى .

وفى تقديرى أن عوامل التشكيك فى حركة أبى نواس تأتى من صدورها عن لسان شعوبى ، آثر السخرية من العرب ، وتحقيرهم فى كل شئ ، وكان يمكنه أن يصدر ثورته خالصة لوجه الفن بعيداً عن هذا الحس السياسى العنيف .

وقد كثر الدفاع عن أبى نواس حين صُوِّر صاحب ثورة حضارية خالصة ، أتبعها بثورته الفنية ، ولكن يظل تساؤلنا قائماً : لماذا اقتصرت مطالبة الشاعر بالافتتاح الجديد للقصيدة بالمجون والزندقة والخمر ، وهل كان من الضرورى أن تستبدل بالمقدمة مقدمة أخرى ؟ من هنا لاتظهر الفلسفة الحقيقية لهذا المطلب إلا إذا تصورنا حرصه الدائب على تحطيم القديم ، ذلك أن كل دوافعه إلى هذا الهجوم بدت غير فنية على الإطلاق ، ولو أنه صدر عن دافع فنى حقيقى ماوجدنا عنده التناقض بين النظرية والتطبيق فى شعره ، فالمقارنة السريعة بين قصائده الماجنة أو قصائده فى الفخر وبين قصائده فى المدح التقليدى تبين طبيعة الفجوة العميقة بين صوته النظرى وبين ماصاغه فى فن الشعر ، وكأن كل نداءاته قد تحطمت على صخرة التراث العربى الذى ظلت له صلابته وسيطرته ، بل مارس استعباده للشاعر حين صدر عنه فى فن المدح بصفة خاصة ، صحيح أن أبا نواس كان من أصحاب المدح المتكسب ، وهو خاضع فى فنه لأحكام النقاد والخلفاء من ممدوحيه ، ولكن ثورة الفن لاتلتزم بهذا كله لو أخلص لها صاحبها ، لكى نعدها ثورة فنية بمعنى جاد .

وقد تهاوى الصوت النواسى تحت ضغوط المادة التراثية التى أحاطت به ، وظلت يقظة الخلفاء العباسيين بارزة فى محافظتهم – نسبياً – على العربية ، وكان كثير منهم على حظ وافر من رواية الشعر وتذوقه ، كما أدرك بعض هؤلاء الخلفاء حقيقة الدعوة النواسية التى لم تكن فى جوهرها سوى دعوة صاخبة تجاهر بالتحلل من كل قديم صراحة ، أو سراً ، لا لشئ إلا لأنه قديم وعربى .

(٢) يراجع فى ذلك كتاب «الشعراء الصعاليك فى العصر الجاهلى» للدكتور يوسف خليف والفصل الخاص بصراع شعراء الشعوبية فى هذا الجزء من الكتاب .

ومع هذا التهاوى أيضاً يظل بارزاً فشل أصحاب هذه الثورة فى التمسك بها ، حين عادوا سريعاً إلى مذاهب القدماء ، مهما كانت دوافعهم من رغبة فى العطاء أو غيرها مما يؤكد عدم أصالة أصواتهم ، ويكفى أن تظل طبيعة ثقافتهم التراثية فى سيطرتها وانتشارها ، بل تتحول هذه الثقافة إلى عامل مهم من عوامل الفشل ، إذ ظل الشعراء موزعين نفسياً بين الصور البدوية والمادة الحضارية ، وإن كان تفوق صور البداوة على صور الحضارة لايزال ظاهرة بارزة فى الفن الشعرى عند كثير من هؤلاء، ربما لارتباط صورة البداوة بموضوعات الصعر القديم ، أعنى منها المدح ، ولكن صور الحضارة وجدت فرصتها فى الانتشار فى كثير من القصائد الغزلية والخمرية بصفة خاصة .

ولاشك أن فشل الحركة النواسية يسجل - أول مايسجل - صلاحية القديم ، وقدرته المؤكدة على البقاء والاستمرار ، مع بروز أعتى الأصوات التى تدعى التجديد، وإن بدا الإدعاء - فى كثير من الأحيان - مصحوباً بقدر واضح من الرعونة التى قد تدفع صاحبها إلى التمرد والسخط والتمادى فى العداء ، دون بروز القدرة الصريحة على التجديد إلا من خلال ذلك الموروث .

ويظل الدليل قائماً حول فشل الحركة النواسية ، يسنده فى ذلك ما انتهى إليه أمرها من زوالها وموت صاحبها ، فلم تجد من يقوم على رعايتها من منطق التسليم بها ، والتلمذة على صاحبها ، وإن كان هذا كله لم يفقدها قيمتها وأهميتها فى التاريخ الأدبى .

ويظل وارداً فى حدود هذا التصور أيضاً أن الحكم بفشل الحركة النواسية لايعنى الرغبة فى نفيها ، وكأنها لم تكن ، ولكن المحاولة تظل قائمة حول تبيُّن حقيقة حجمها الطبيعى بين بقية الحركات التجديدية ، ووسط الأصوات التى دوت فى آذان العصر ، ولذا يبقى منها ما أسهمت به حين حرص صاحبها - فى بعض من قصائده - على وحدة القصيدة ، وما أضافه إليها من مضامين عصره فى صورة حضارية جديدة ، أو تعبيرات كشف عن جوهر الحدث فى الحياة اليومية ، كما انعكست من خلال الرؤية النواسية .

ويظل الاستدراك قائماً حول ماهية هذا المحتوى الجديد ، بكل دلالاته على المغالاة فى تيارات الزندقة والمجون والتحلل الأخلاقى ، وهى مسائل اجتماعية لعبت دوراً هداماً فى الحياة العباسية ككل ، ولم تستطع أن تتحول إلى موقف بناء فى القصيدة العربية على نحو ماسنرى بعد ذلك .

(ب) التواصل والإضافة (همزية بشار نموذجاً)

وقد رأينا من قبل بشارا يتقدم طبقة المحدثين بإجماع الرواة ، إذ أقروا برياسته عليهم دون اختلاف فى ذلك ، تقديراً منهم لمكانته الفنية فى عصره .

وبشار من كبار مخضرمى الدولتين الأموية والعباسية ، وقد شهر فيهما ومدح وهجا وأخذ سنىّ الجوائز مع الشعراء .

أما عن موقعه الاجتماعى وظروف أسرته ونشأته فتحكيهما أخبار أبيه ، إذ كان طيانا ، وبذلك هجاه حماد عجرد ، وهجى بكف بصره أيضاً ، وقد نظم بعض شعره فى العمى ، وكان شديد الاعتداد بنفسه ، كما كان أشد الناس تبرماً بالناس ، فكان هجّاءً لاذعاً فى هجائه ، فحين أغضبه أعرابى عند مجزأة بن ثور السدوسى هجاه ، وخشى لسانه حاجب محمد بن سليمان فأذن له بالدخول ، وذم أناساً كانوا مع ابن أخيه ، ووقعت ملاحاة بينه وبين عقبة بن رؤبة فى حضرة عقبة بن سلم ، وهجا جاره أبا يزيد فهجاه ، كما هجا العباس بن محمد بن على ، وتكثر الروايات حول إكثاره النظم فى الهجاء ، وقد سئل عن ميله للهجاء حين قيل له : إنك لشديد الهجاء! فقال : إنى وجدت الهجاء المؤلم أخذ بضبع الشاعر من المديح الرائع ، ومن أراد أن يكرم فى دهر اللئام على المديح فليستعد للفقر ، وإلا فليبالغ فى الهجاء ليخاف فيعطى.

ومن أخباره مايحكى عن شدة اعتداده بنفسه ، على غرار مايروى عن سؤال ابنته إياه حين قالت له : يا أبت مالك يعرفك الناس ولاتعرفهم ؟ قال : كذلك الأمير يابنية .

وكما كثر نظم بشار فى الهجاء كثر أيضاً شعره فى المدح ، فمدح خالداً البرمكى ومدح عقبة بن سلم ، وكتب شعراً على بابه يستنجزه وعده ، وبالغ فى مدحه حتى ليم فى تلك المبالغات فأجاب : إن عطاياه إياى كانت فوق عطاء كل أحد، دخلت يوماً فأنشدته :

حرّمَ الله أنَ تـرى كابـن سلـم ... عقـبة الخـير مطعـم الفقـــراء

فأمر لى بثلاثة آلاف دينار ، وهأنذا قد مدحت المهدى وأبا عبيد اللهّ وزيره ، وأقمت بأبوابهما حولاً ، فلم يعطيانى شيئاً أفألام على مدحى هذا ؟ كما مدح الهيثم بن

عدى وأخذ جائزته ، ومدح إبراهيم بن عبدالله بقصيدة ، فلما قتل جعلها للمنصور ، ومدح المهدى فلم يجزه ، ونهاه عن التشبيب فراح يراوغه فى أبياته المشهورة :

يامنظراً حسناً رأيته	فى وجه جارية فديته
بعثت إلىّ تسومنى	ثوب الشباب وقد طويته
والله رب محمد	ما إن قصدت ولانويته
إن الخليفة قد أبى	وإذا أبىَ شيئاً أبيته

وقد هجاه بعد أن مدحه ، فلما بلغه ذلك أمر بقتله ، ومدح سليمان بن هشام فوصله بخمسة آلاف درهم ، فاستقلها بشار ولم يرضها ، وانصرف عنه مغضباً ، ونظم فى ذلك شعراً ، ومدح واصل بن عطاء قبل أن يدين بالرجعة ، كما مدح نافع ابن عقبة بن سلم بعد موت أبيه .

وكان بشار كثر التلون فى ولائه ، شديد الشغب والتعصب للعجم ، فمرة يفتخر بولائه فى قيس ، وأخرى يتبرأ من ولائه للعرب ، وثالثة يفتخر بولائه فى بنى عقيل .

قال الشاعر وهو ابن عشر سنين ، وهجا جريرا فأعرض عنه استصغراً له ، ورآه الأصمعى خاتمة الشعراء ، وانتشر شعره بين الناس فتناشدوه ، حتى جعله الأصمعى أول الشعراء فى جملة من أغراض الشعر .

ومن حسه النقدى للشعر ماورد فى بعض أبيات الروايات من أنه أنشد شعر الأعشى :

وأنكرتنى رما كان الذى نكرت	من الحوادث إلا الشّيْبَ والصّلعا

وكان بشار واحداً من أصحاب الكلام الستة فى البصرة وهم : عمرو بن عبيد وواصل بن عطاء ، وبشار الأعمى ، وصالح بن عبد القدوس ، وعبد الكريم بن أبى العوجاء ورجل من الأزد ، وكان يدين بالرجعة ويكفر جميع الأمة ، وهجا واصل بن عطاء فخطب الناس بإلحاده ، وكان ألثغ على الراء فكان يجتنبها فى كلامه ، فقال :

أما لهذا الأعمى الملحد ، أما لهذا المشنف المكنى بأبى معاذ من يقتله ؟

ويروى أبو الفرج عن شماتة الناس بموته ، وكيف تباشر عامتهم حين نعى إلى أهل البصرة وهنأ بعضهم بعضاً وحمدوا الله وتصدقوا لما كانوا مُنوا به من لسانه .

واتفق الرواة على أن بشاراً كان يختلط بمن اشتهر بالخوض فى العقائد ، ممن كانوا يجتمعون على الشراب وقول اشعر وهجو بعضهم بعضاً وكل منهم فى دينه .

وقد نُسب بشار إلى الشعوبية ، ولعلها كانت تبدو فى محادثاته ومجالسه ، كما نسب إلى التشيُّع ، ونسب أيضاً إلى الإلحاد والتعطيل (٣) .

كما اتهم بخلاعته فى أقواله وأفعاله وزندقته حتى قيل أنه مات مقتولاً بسبب منها على يدى المهدى .

واتفق الرواة على أن بشاراً كان ممن زاول علم الكلام وُعدَّ من المتقنين فيه ، وأنه كان من أصحاب عمرو بن عبيد وواصل بن عطاء وهما إماما المعتزلة بالبصرة .

وأدرك بشار بشعره الدولتين الأموية والعباسية ، وقيل أنه كان إلى الدولة الأموية أقرب ، وشعره فى مدتها أكثر ، وكان شعره شائعاً فى زمن الخليفة الوليد ابن يزيد ، وقد أظهر تشيعه للأموين فى بائيته المشهورة التى مطلعها «جفا وده فازورّ أو ملّ صاحبه» ، ولكنه قلب ظهر المجن بعد أفول نجم الأمويين فراح يصانع العباسيين .

عده بعض الرواة أول المولدين لما ملأ به شعره من المعانى الجديدة والعادات الحضارية ، مع نزوعه إلى المحسنات اللفظية ، كما شهد له البلاغيون وفحول الشعراء، واتخذت بعض أبياته شواهد من مثل قوله المشهور :

كـأن مثـــارَ النقــعِ فـــوقَ رؤوســنا ... وأسيــافَنا ليلٌ تهــاوى كــواكبه

كما اتخذت بعض مطالعه شاهداً على سبقه وحذقه على نحو قوله :

أبــى طلَلٌ بالجـزع أن يتكلمــا ... ومـــاذا عليه لو أجاب متيّـمَا

وبالفــرْع آثار بقينَ وباللّــوى ... مـــلاعب لايعْــرَفْن إلاّ توهُّمــا

وتعددت روايات الإعجاب بشعر بشار حتى قال عنه الأصمعى : غواص نظار، يصف الشئ لم يره وكأنه رآه ، وفضل الرشيد قوله فى الفخر :

إذا مـــا غضبنا غضـــبةً مضـريّـــةً ... هتكنا حجاب الشمس أو نقْطر الدّما

على غرار قول جرير :

---

(٣) مقدمة ديوان بشار ٢٥/١ (تحقيق محمد الطاهر بن عاشور) .
وانظر الفصل الخاص بصراعات الشعوبية فى هذا الكتاب .

إذا غضبت عــليك بنــو تميــم رأيــتَ النــاسَ كلَّــهمُ غِضابا

كما فضَّل قوله فى المدح :

ليس يعطيك للرجــاء ولا الخــو ف ولـكـن يـلـذُّ طـعـم الـعـطـاء

يسـقط الطيـر حيث ينتـشـر الحـ ـب وتغـشى منازل الكرمـاء

على منهج جرير فى قوله للأمويين :

ألستُمْ خيرَ من ركِـبَ المطايـا وأندى العالمين بطونَ راح ؟ !(٤)

والقصيدة النموذج هنا أنشدها بشار فى مديح عقبة بن سلم (والى الخليفة المنصور على البصرة) فقال :

(١) حـيِّيـا صـاحـبَى أمَّ العـلاءِ واحْـذَرا طرفَ عَـيْنِهـا الحَـوْراءِ

(٢) إنَّ فى عـينهـا دواء وداءً لـمـلـمٍّ والـداءُ قـبـلَ الـدَّواءِ

(٣) رُب مُمسى منها إليك على رغـ ـم إزاء لاطـاب عـيـش إزاءِ !

(٤) أسـقـمت ليلةَ الثُّـلاثاء قلبى وتصـدت فى السَّبْتِ لى لشَـقـائى

(٥) وغـداةَ الخـميس قـد مـوتَتّى ثم راحت فى الحلَّة الخـضـرْاءِ (٥)

(٦) يوم قـالت : إذ رأيتك فى النو م خـيـالا أصـبْتَ عـينى بداءِ

(٧) واستخفَّ الفـؤاد شوقاً إلى قرْ بكَ حـتى كـأننى فى الهـواءِ

(٨) ثم صـدَّتْ لقـولِ حَمَّاءَ فِينا يالَقَـومى دَمى عَلىَ حَمَّـاءِ (٦)

(٩) لاتلومـا فـإنَّهـا من نسـاء مـشـرفـات يطرفْن طَرفَ الظِّبـاءِ

(١٠) وأعـينا امـرأ جـفـا ودَّه الحى وأمـسـى منَ الهـوى فى عناء

(١١) اعـرضا حاجتى عليْها وقولا : أنسـيـت السِّـرَار تحت الرَّدَاءِ (٧)

---

(٤) مقدمة ديوان بشار ص٧٠ ومابعدها .

(٥) قوله : «قد موتتى» من الألفاظ الجديدة في شعر أهل العصر من المولدين ، وهى مولدة فصيحة والأصل : أماتت ، وهو من قياس التضعيف على همزية التعدى .

(٦) الحماء : السوداء ، مأخوذ من الحمة لون بين الدهمة والحمرة فى الخيل ، يقال : فرس حماء ، وأراد بشار أنها صدت لوشاية امرأة سوداء .

(٧) السرار أو السرار بمعنى المناجاة . الروحاء : موضع .

(١٢) ومقامى بيّن المصلّى إلى المنبر ... أبكى عليك جهد البكاءِ
(١٣) ومقالَ الفتاة : عودى بحِلْم ... ما التّجنى من شيمة الحلماء
(١٤) فاتّقى الله فى فتىً شفّه الحبُّ ... وقول العدَى وطول الجفاء
(١٥) أنت باعدته فأمسىَ من الشّوْ ... ق صريعاً كأنه فى الفضاء
(١٦) فاذكرى وأيَه عليك وجودِى ... حسبكِ الوأى قادحاً فى السّخاءِ
(١٧) قد يسئُ الفتى ولايُخلف الوعـ ... د فأوفى ماقلت بالرّوْحَاءِ
(١٨) إنّ وَعْدَ الكريم ديّنٌ عليه ... فاقض واظفَرْ به عَلَى الغرمَاءِ
(١٩) فاستهلّتْ بعَبْرة ثم قالت : ... كان ما بيننَا كظلّ السّراءِ (٨)
(٢٠) ياسليْمى قومى فروحى إليه ... أنت سرْسورتِى من الخلطاء (٩)
(٢١) بلّغيه السّلام منى وقولى : ... كل شئ مصيره لفناء
(٢٢) فتسلّيْت بالمعازف عنْها ... وتعزّى قلبى وما منْ عزاء
(٢٣) وفلاةٍ زوراءَ الخافى تغوّل بالرُكْب ... رفاضاً يمْشين مشْى النّساءِ (١٠)
(٢٤) من بلاد الخافى تغوّل بالرُكْب ... فضاءٌ موصولةٌ بفضاء (١١)
(٢٥) قد تجشّمْتها وَللجنْدب الجوْ ... ن تداءٌ فى الصُبْح أو كالنّداءِ (١٢)
(٢٦) حين قال اليعفور وارتكض الآ ... ل بريعانه ارتكاض النّهاء (١٣)
(٢٧) بسبوح اليديْن عاملةِ الرّجْل ... مروحٍ تغلو من الغلواءِ (١٤)
(٢٨) هَمُّها أنْ تزور عقْبة فى المـ ... ـلك فتروى من بحره بدِلاءِ
(٢٩) مالكىٌ تنشقُ عن وجههِ الحرْ ... ب كما انشقّت الدُّجا عن ضياءِ (١٥)

(٨) السراء : شجر تتخذ منه القسى ، أراد أنه ظل مديد .
(٩) السرسورة : الحبيبة المخلصة .
(١٠) الزوراء : البعيدة الأطراف . العين : بقر الوحش . رفاضا : متفرقة .
(١١) الخافى : الجن . (١٢) الجندب : الجراد .
(١٣) قال : هجع فى القيلولة . اليعفور : حمار الوحش . ارتكض : اضطرب . الآل : السراب ، والريعان : شدة السراب ، النهاء جمع نهى وهو الغدير أو مايشبهه ، والتنهية حيث ينتهى الماء من الوادى .
(١٤) السبوح : السابحة ، وأراد بها الناقة فى سرعة سيرها وعدم اضطرابها فشبهها بسباحة الحوت .
(١٥) مالكى : نسبة إلى بعض أجداده ، ولعله من بنى مالك بن وهبان فهم من باهلة .

(٣٠) أيها السائلى عن الحزم والنجـ دة والبأس والندى والوفاء
(٣١) إن تلك الخلالَ عند ابن سلم ومزيداً من مثلها فى الغَناء
(٣٢) كخراج السماء فيض يَدَيه لقريب ونازح الدّار نَاء
(٣٣) حرّمَ الله أن تَرَى كابن سَلْم عقبة الخير مطْعم الفقراء
(٣٤) يسقط الطير حيث ينتثر الحَبُّ وتغشَى منازل الكرماء
(٣٥) ليسَ يعطيكَ للرجاء ولا الخو ف ولكنْ يلذُّ طعمَ العطاء
(٣٦) إنّما لذّة الجواد ابن سلم فى عطاءٍ ومركب للقاء
(٣٧) لايهاب الوغى ولايعبد الما ل ولكن يهينه فى الثناء (١٦)
(٣٨) أريحى له يدٌ تمطر النيـ ل وأخرى سمٌ على الأعداء
(٣٩) قد كسانى خزًا وأخْدَمَنى الحو ر وخلا بُنَيّتى فى الخلاءَ
(٤٠) وحَبانى به أغرّ طويل البا ع صَلْتَ الخدّين غضّ الفتاء
(٤١) فقضى الله أن يموتَ كمَا ما ت بنونا وسالف الآباء
(٤٢) راح فى نعشه ورحت إلى «عقـ بة» أشكو فقال غيرَ نَجَاء (١٧)
(٤٣) إن يكنْ منْصَفٌ أصيْبَ فعندى عاجل مثلهُ من الوُصَفاء(١٨)
(٤٤) فتنجّزتُه أشمّ كجَرْو الليث غاداك خارجاً من ضَراء (١٩)
(٤٥) فجزَى الله عن أخيك ابن سَلْم حين قلّ المعروفُ خيرَ الجَزاء
(٤٦) صنعَتْنى يداه حتى كأنّى ذو ثَراءٍ من سرّ أهل الثراء
(٤٧) لا أبالى صفيحَ اللّئيم ولا تجرى دموعى على الخؤون الصّفاء
(٤٨) وكفانى امرأ أبرّ على البُخْـ ل بكف محمودة بيضاء
(٤٩) يَشْترى الحمد بالثّنا ويرى الذ مّ فظيعاً كالحيّة الرّقشاء
(٥٠) ملكٌ يفرعُ المنابرَ بالفضْـ ـلِ ويسقى الدّماءَ يوم الدماء

(١٦) إهانة المال : بذله والجود به .
(١٧) النجاء : مصدر ناجاه إذ ساره .
(١٨) المنصف : الخادم ، أو الوصيف .
(١٩) الضراء : أرض مستوية بها شجر تأوى إليه السباع .

(٥١) كم له من يدٍ علينا وفينا وأيادٍ بيضٍ على الأكفاءِ
(٥٢) أسدٌ يقضمُ الرِّجال وإن شئـ ت فغيث أجش ثر السماء (٢٠)
(٥٣) قائم باللواء يدفع بالمو ت رجالا عن حرمة الخلفاء
(٥٤) فعلى عقبة السلام مقيماً وإذا سار تحتَ ظلِّ اللواءِ

(١)

يبدأ بشار مدحته بتوجيه خطابه إلى صاحبيه ، يطلب منهما تحية صاحبته ، وعلى سبيل الحذف يرسل تحيته إلى ديارها على طريقة قيس ليلى فيما نظمه حول ليلى لا الديار :

أمر على الديار ديار ليلى أقبل ذا الجدار وذا الجدارا
وما حب الدار شغفن قلبى ولكن حب من سكن الديارا

وتبدو المقدمة هنا غزلية أكثر منها طللية ، لذا يبدو الشاعر وقد آثر هذا المطلع البدوى الذى أبرزه فى عدة نواح : أولها خطاب الاثنين فى «حييا» و «احذرا» ، وكأنه يستعيد صورة الرفقة التى انتشرت فى مقدمات الجاهليين ، وازدحمت بها صور الرحيل عندهم ، وثانيتها ذكر صاحبته على سبيل الحقيقة أو الرمز ، وهو ما كان – أيضاً – من شأن الجاهليين ، وثالثهما : تحية صاحبته والحنين إلى ديارها ، وهو تقليد جاهلى محض ، تبدو فيه الصورة غريبة من حيث مصدرها الحسى ، حيث ترد بصرية والشاعر مكفوف ، وهو يحذر صاحبيه من طرف عينها الحوراء ، مما يعكس الواقع النفسى الذى عاشه بشار نتيجة عاهته التى برزت فى كثير من صوره الفنية .

وهو يستمر فى تركيز عدسته التصويرية على وصف ما حذر منه ، إذ يرى فى عينها داء يجلب لمن يحبها الشقاء والألم ، كما يرى فيها الدواء الذى يلتمسه فى وصلها ولقائها .

ثم يصور أمنيته فى لقاء صاحبته ، أو لقاء طيفها ، أو رسولها ، ولعله يستطيع بذلك مخاتلة الرقيب ، وقد ضاق به ذرعاً ، ولذا يلجأ إلى الدعاء عليه حتى لايطيب

(٢٠) الثر : الكثير الماء والأجش : السحاب حين يرتبط بصوت الرعد .

له عيش .

وهنا يتقمص بشار شخصية الشاعر العذرى ، فيكثر من تصوير الموت حباً بشكل مباشر صريح ، حين يراها قد أماتته ، قبل أن تفارقه عبر رحلتها مع الظعائن فى القباب الخضر ، لتنطلق الصورة عبر هذا المشهد من منظور بصرى ، يعتمد فيه على صيغ حوارية حيث يدير الحديث معها ، ويتحدث من جانبها ، فيخضعها لرغبته الخاصة ، ويصور أمنيته فى أن تراه فى نومها يجلب لها السقم والسهر والسهد وأرق المحبين العذريين .

ولايكاد الشاعر يسعد بتصوره لهذه المواقف الغزلية – بتفصيلاتها المختلفة – حتى يعرج على تصوير العذول الذى يحول دون لقاء الشاعر بصاحبته ، فإذا هى تصدّه وتعرض عنه ، وإذا هو لايملك الاستعانة بقومه على ذلك الواشى الذى سبب له فراقاً قرب إليه الموت ، ثم يبحث عن مبرر لذلك الصدود الذى يواجه به من قبل صاحبته ، ويحاول أن يقنع نفسه بذلك التبرير الغزلى الذى تصورها من خلاله امرأة مترفة منعمة ، قادرة على التأثير بطرفها فيمن ينظر إليها ، هذا الطرف الذى يفوق جماله طرف ظباء الصحراء ، وهى صورة بدوية تعود بالشاعر إلى أعماق البادية وحيوانها الذى اتخذه الجاهليون مادة لتصويرها وتعريفهم بمقاييس الجمال التى تعارف عليها العصر فى المرأة العربية .

ومن الواضح أن بشاراً فى هذا المطلع حرص على اشتقاق معظم ألفاظه وصياغة كثير من صوره من المعجم القديم ، ابتداء من طلب التحية ، ومخاطبة الرفيقين فى «حييا» ، «لاتلوما» ، «أعينا» ، إلى الصور الغزلية القديمة المطروقة أيضاً ، والتى راح يستعين منها بالعين الحوراء ، أو يعرض مشهد الطيف ، والضيق بالرقيب والعذول ، وكذلك صورة الهجر والصدود والواشى ، ومع هذا كله يبدو القديم وقد أتاح للجديد فرصاً ليظهر من حين إلى آخر لفظاً وتصويراً فلفظة «موتتنى» مولدة فصيحة ، والصنعة اللفظية من سمات العصر ، لذا كثر عنده التكرار اللفظى : (الدواء ، الداء إزاء، طرف ، حماء) ، وإن كان حرص الشاعر على الموسيقى قد دفعه إلى تلك الصنعة الصوتية التى طوقتها مجموعة من الصور الخاصة التى تتعلق بعاهته ، حتى جاءت مشاهد بصرية ألح الشاعر على عرضها ، سواء فى صورة العين الحوراء ، أو تلك التى أصابها الداء .

ولاتخلو الأبيات – من النثرية وبساطة الأداء وخاصة فى قوله :

واستخف الفؤاد شوقاً إلى قر ... بك حتى كأننى فى الهواء

ويكاد الشاعر يكرر نفسه حين يستعيد صورة خليليه ، ليطلب منهما إعانته بعد أن جفا الحيُّ وده ، وتركتـه فتـاته يبكى آلام الهـوى والفراق ، ثم يكرر طلبـه مؤكداً ويضيف إليه أمنيته فى أن يوصلا إليها حاجته ، وأن يذكراها بما كان له معها من أسرار ومناجاة خاصة ، وما آل إليه أمره بعد الفراق .

وهو يصنع – على طريقه عمر بن أبى ربيعة فى تعامله مع فتيات عصره – حواراً مفتعلاً يصوغه من جانب الفتاة فى كلامها مع صحابتها التى تسألها الرفق به ، وتوصيها بالحلم فى تعاملها معه ، وخاصة بعد أن أسقمه هواها ، كما أرهقه كثرة ماسمعه من أعدائه حتى عاش صريع حبها وهجرها يعانى حديث الوشاة والأعداء والرقباء .

ويستمر فى عرض أطراف الحوار كما تخيلها ، فصور صاحباتها ، وهن يذكرنها بوعودها إياه ، ويطلبن منها الوفاء بتلك العهود ، وهو يتخذ من هذا الوفاء مدخلاً إلى صياغة سريعة لكم من الحكم التى يرى فيها الفتى قادراً على الوفاء بوعده أياً كانت إساءته ، إذ يذكر بأن وعد الكريم دين عليه ، وهو أقرب مايكون إلى تضمين الأمثال العربية حيث ينتقى منها الشاعر ماتعنيه فى هذا الموقف الغزلى ، وهو يلقيها على ألسنة صاحبتها ، لعلها تبدو أشد تأثيراً فيها ، لذا تبكى حين تذكر ماكان بينها وبينه فى الماضى ، وقد انتهى كل شئ فى مشهد سريع خاطف بدا أشبه مايكون بمشهد الشمس حين تأتى على ظل السراء فتزيله ، وهو تصوير طريف زمنياً على مستوى توزيع الفترة التى واصلته فيها ، ثم ما آل إليه أمرها وأمره بعد الفراق ، ولذلك يستطرد ، فيصور نتائج الاضطراب النفسى الذى تخيلها تعيشه ، إذ جعلها تصور صاحباتها وهن يخاطبنها ، فينصحنها أن تقوم إليه ، فهى محبوبته الوحيدة التى فضلها على بقية الفتيات ، ولذا يمتد الوقف حت نهايته ، حين يتصورها تطلب إبلاغه السلام ، إيماناً منها بأن كل شئ إلى انتهاء بالضرورة ، وهو موقف يدفعه إلى محاولة التسلى عنها ، ومن ثم راح يعزف عن موقفه منها لعله يجد شيئاً من عزاء فى بعده عنها ، وإن كان يعود فيرى هذا أمراً بعيداً أو مستحيلاً .

وتنتهى المقدمة بعد أن وقعت فى فى اثنين وعشرين بيتاً من صور القصيدة ، أى مايقرب من نصفها ، فهى مقدمة طويلة رسم فيها كثيراً من الصور البصرية التى ترتبط بعاهته ، كما ضمنا صوراً تراثية نقلها جاهزة ، واتخذ أداته من تلك اللغة التى اتسم بها شعره وتمثلت فيها الصورة الصراعية التى عاشها فنياً بين ماضيه الثقافى وواقع عصره .

فمن خلال حسه التراثى صدرت تلك الصور البدوية التى شاعت فى أبيات المقدمة ، ومنه أيضاً كان طول المقدمة مما جاء استجابة لمتطلبات قصيدة المدح أصلاً ، وهو أمر درج عليه كثير من شعراء هذا الفن قبل بشار وبعده ، حيث اتخذوا من جزئيات القصيدة القديمة قواعد ثابتة ، راحوا يدورون حولها ، ويكررونها ، فإذا هم فى النهاية – قصدوا ذلك أو لم يقصدوا – يكرر بعضهم بعضاً ، بل إن الواحد منهم راح يكرر نفسه فى كثير من الأحيان فى قصائده المدحية ، وكأن شكل القصيدة أصبح قالباً جاهزاً ، يبقى على المادح أن يصوغ مايستطيع من معان داخل نفس الإطار ، دون أن يبيح لنفسه الخروج عليه إلا ماوقع على ندرة بالغة عند بعض شعراء المديح العباسى .

وقد صدرت الصور البصرية فى المقدمة من واقع حياة بشار ، فكانت رد فعل لعاهته ، ومعاناته ، مما دفعه إلى تكرار صور بعينها ، حتى حذر منها ووجد فيها داء ودواء معاً ، كما راح يصورها حين استهلت عبرتها ، وأصابت عينيه بداء ، زادت حدته حين رآها فى الحلة الخضراء حتى بدت الصور – فى جملتها وتفاصيلها – تنطلق من منظور بصرى خالص ، تأخذ مادتها مما يراه الشاعر المبصر ، أو يتحسسه المكفوف ببصيرته ، وقد طوع بشار لغته – هنا – حتى جعلها أداة بسيطة ترددت فيها بعض الألفاظ الجاهلية التى انتشرت فى معاجم القدماء ، فعرض منها مشاهد الظباء ، والحى ، والسراء ، والخلطاء ، قبل انتقاله بعد ذلك إلى جوف الصحراء عبر مشهد الرحيل .

كما حاول أن يصبغ على حواره مع صاحبته – على مافيه من افتعال – قدراً من الجادة ، حيث أضاف رليه من الحكم مايمكن أن يحفزها على إنجاز وعدها ، ولذلك جاءت حكماً سطحية تغلب عليها البساطة ، وليست فى حاجة إلى تجارب خاصة ، بل يكفى فيها الإلمام بشئ من ذلك القاسم المشترك الذى انتشر بين كل الشعراء من مثل الحوارات الحكمية السريعة .

كما استعان الشاعر بصيغ الدعاء ليصور رد الفعل الذى يشعر به نتيجة ما يلاقيه من عنت أو اضطهاد ، فسلط دعاءه على الرقيب ، والواشى ، والعذول ، وهو أمر طبيعى أكمل به إطار اللوحة الغزلية إذ أراد أن يبعث فى نفس المتلقى شيئاً مما يعانيه من آلام المحبين ومصادرها التى تفرض نفسها على الصورة ، وتتوارى مع شكوى الفراق ورحلة الظعن ، وقد حاول أن يصنع نمطاً من الحوار ظهرت له نظائر من قبله فى العصر الأموى عند ابن أبى ربيعة ، وهو نمط له مميزاته فى خلق

شخصيات حول الفتاة ، تدير معهن حواراً يكشف عن أبعاد حياتها النفسية ، وموقفها من ذلك الفتى الذى يصبح موضوعاً لحبها وغزلها .

وكأن بشاراً فى تعامله معالتراث لم يكن ليقف عند إبراز حسه الجاهلى فحسب، بل حاول أن يأخذ من كل مسابق إليه من معطيات بدوية أو حضارية ، لذا تأتى الصورة فى النهاية شاملة مجموعة أصوات متصارعة تختلف فى مستوى القدم والحداثة ، وهى لاتصدر من فراغ ، بل ترتد إلى أصولها الكامنة فى ذاته حيناً ، أو تظهر من خلال ثقافته فى معظم الأحيان عاكسة بذلك عديداً من الأبعاد الصراعية التى تحكيها بين الأنا والآخر ، أو بين الذاتية والتراثية .

فالمقدمة بهذا الطول تصور تجربة غزلية ، لايهمنا توثيق صحة معايشة الشاعر لها من عدمه ، فهى تجربة أجاد تمثلها – على أية حال – سواء عاشها فى عالم الواقع، أو جمع شتاتها من مصادر تراثية متعددة ، والمهم أنه أجاد رسمها ، وتوصيلها فى صور سهلة ، تتسم بالبساطة والبعد عن التعقيد والغموض ، وإن لم تخل من التكرار اللفظى والتصويرى ، إذ راح يكرر : الداء قبل الدواء ، وفى عينها دواء ، وأصابت عينى بداء ، ويكرر : لاطاب عيش إزاء ، يالقومى دمى على حماء ، ويكرر : أسقمت ليلة الثلاثاء قلبى ، وغداة الخميس قد موتتنى ، وكرر أيضاً : حتى كأننى فى الفضاء ، ثم يكرر : وتصدت فى السبت لى لشقائى ، وأمسى من الهوى فى عناء ، وأبكى عليك جهد البكاء ...

وإن كان هذا كله لاينفى قدرته على انتقاء الألفاظ التى يمكن أن تعايش جوه النفسى فى الغزل الباكى الحزين ، فكان قوام الصورة عنده من الأداة اللغوية ألفاظ : التحية ، الحذر ، والداء ، والدواء ، والرقيب ، والواشى ، والسقم ، والصدود ، والشقاء ، والموت ، والفراق ، واللوم ، والجفاء ، والإساءة والعزاء ... إلخ ، وهى فى جملتها ألفاظ تشى بما يعيشه الشاعر من واقع نفسى خاص كما أراد إبرازه من خلال عناصر الصورة ، ليحقق لها الأداء الوظيفى الذى قصد إليه من حديث المقدمة ، وهو مابدا شديد الارتباط بالصراع الفنى عبر الصور قديمها وجديدها ، بدويها وحضريها فى آن واحد .

ومن الواضح أنه حرص على توضيح صوره وتأكيدها ، وخاصة حين صاغها على لسان صاحبات فتاته ، واستلهم فيها – حس عمر بن أبى ربيعة ، وفى انتقاله من الغزل إلى الرحلة راح بشار يصور رغبته الخاصة فى تلك النقلة أو الرحلة ، وكأنه يمهد بذلك للاستجداء الذى يبدو فى تحديد موقفه من ممدوحه قبل الدخول المباشر

إلى موضوع القصيدة .

وهو يفتعل رسم المشاهد فى تصوير معاناته الخاصة تجاه صاحبته ، إذ لايجد عنها عزاء ، فى نهاية المطاف ، ولايستطيع التسلى ، وإن كان يحاول التغلب على ماهو فيه من خلال أمرين أولهما : أن يسلك سبيله إلى اللهو ، وعندئذ قد يسهل عليه الانصراف عنها ، وثانيهما : أن يشد رحاله إلى ممدوحه ، وهنا يجيد التخلص إلى تصوير الرحلة التقليدية فى الصحراء ، فيصور مداها الشاسع ، وأطرافها البعيدة ، ومابها من بقر الوحش التى تجوب أنحاءها فى جماعات متفرقة تشبه فى سيرها سير النساء ، وكأن بشاراً يؤكد أنه شاعر صنعة وفن دقيق مما يبدو فى اختيار زوايا الصورة التى يأتى بها مناقضة قوله قبل ذلك «يطرفن طرف الظباء» ، ولعل رحلة الصحراء نضيف بعداً آخر إلى أبعاده الصراعية بين الموروث والابتكار من هذا الجانب .

(٢)

فكما كانت صورة الصحراء مخيفة مروعة مفزعة لمن يرحل فيها ، جعلها بشار هنا بلاداً للجن بما تحويه من أسرار خفية ، وبما ينتشر فيها من وحش وظلمة يخشاها كل من يسير فيها أيا كانت أبعاد خبرته بها ، ولتلح عليه هنا صورة مكررة ذكرها فى أكثر من بيت ، إذ يرى الصحراء زوراء ممتدة الأطراف ، أو هى – على حد تعبيره – فضاء موصولة بفضاء ، وإن جاءت الصورة مباشرة ، فبدت أقرب من سابقتها ، إذ سيطر على نفسه مايسيطر على غيره من الشعراء المادحين من محاولاتهم المتكررة لتصوير بطولاتهم إلى مايكمن وراء ذلك من محاولاتهم المستمرة إبراز المعاناة الخاصة من أجل الممدوح طلباً للعطاء ، وتبريراً لاستجداء الممدوحين .

وتوزع اللوحة بين المباشرة والمجاز فى شطرى البيت ، حيث يصرح بشار بأنه قد أخذ على نفسه ضرورة إنجاز رحلته ، وتجشم تلك الصحراء المخيفة فعلاً ، وكأنه يكتفى من وصف فزعها ومخاوفها بما سبق أن صوره ، ليضيف بعد ذلك وصفاً آخر، يكنى به عن شدة الحر فيها إلى الحد الذى لايسمع فيه الرحل إلا مايصدر عن كائناتها من أصوات الاستغاثة ، الأمر الذى لايقع إلا إذا اشتدت الحرارة بصورة قاسية يصعب تحملها ، وتبدو الصورة هنا سمعية تتناغم مع كثير من الصور التى صدرت عن نفس الحاسة عنده ، والتى لم يتورع بشار عن التصريح باعتزازه بها ، حتى فى أشد المواقف الغزلية ، كما ورد فى قوله :

ياقوم أذني لبعض الحيّ عاشقة والأذن تعشق قبل العين أحياناً

وكأنه يعلن بذلك طبيعة أداته التصويرية ، ويرصد معطيات الفن عنده ، فهو يكشف حقيقة موقفه من تلك الحاسة ، وكيف كان اعتماده عليها رد فعل لعاهته الخاصة ، مما دفعه إلى الإكثار من نظائر تلك الصور ، وهو يطيل فى عرض الصورة – على عادة الجاهليين فى مواقف الرحلة بوجه عام – فيكرر عرض مشهد الحرارة ، وشدتها ، فى تلك المناظر التى يرى فيها بقر الوحش وقد هجعت أسرابها ، وهدأت فى وقت القيلولة ، وقد لف السراب طرق الصحراء ، فراحت تضطرب أمام المسافرين على امتداد أطرافها البعيدة ، وراح المسافرون يخدعون بمشاهدة ذلك السراب الذى يحسبونه ماء ، حتى إذا ما استمروا فى مواصلة السير خلفه لم يجدوا منه شيئاً .

وتتوزع صورة هذا السراب بين الإجمال والتفصيل ، فقد خصص بشار السراب فى حالة شدته ، وجعله كعين الماء ، ومن قبل تصوير السراب رأى مشهد الحمر الوحشية وقد قالت ، ورأى الحرابى والجراد وقد كنى نداؤها عن شدة الحر أيضاً منذ الصباح ، وهو يريد بهذا كله أن يصور الموقف كاملاً بكل جزئياته ، ليكنى عن معاناته ، وجرأته على اجتياز مثل هذه الطرق من ناحية ، ثم رغبته بشكل غير مباشر فى استثارة نزعة الكرم عند ممدوحه من ناحية أخرى ، وهو أمر درج عليه شعراء الجاهلية ، ومن سار على نهجهم من المادحين المتكسبين .

ولعل التعدد فى عرض جزئيات الصورة قد أكسبها بعداً فنياً دقيقاً ، حيث مكّن بشاراً من التحديد الدقيق للمعالم الزمنية المختلفة لأوقات الرحلة ، فليل الصحراء مخيف يمتلئ بالجن من ناحية ، ويمتد فى أعماق اللانهاية من ناحية ثانية ، وصباحها ينذر بشدة الحر فيملأ أرجاءها من ناحية ثالثة .

وتبدو لوحة الرحلة – فى مجملها – انعكاساً أميناً للصراع النفسى والفنى لدى بشار بين إقامة واقعية فى بلاط ممدوحه أو المدن العباسية وبين ارتحال مصطنع درج عليه لحاجة فى نفسه ، بدا التراث جانباً منها ، وبدا التكسب بمثابة الجانب الآخر الذى يكملها .

(٣)

وينتقل بشار من تلك الصور الهادفة إلى طرف آخر يكملها ، وقد أصبح حلقة من الحلقات التقليدية فى الرحلة ، أعنى تصوير أداته فيها ، فهو يرحل على ظهر ناقة

سريعة فى عدوها ، تتمتع بالقوة والأصالة ، وترغب - نفسياً - فى الوصول إلى ممدوحه ، وهو يكشف عن ذلك فى البيت التالى حين يتخلص من الرحلة إلى المدح - موضوع القصيدة - إذ يصور هدف الناقة - وهو بالطبع هدفه الأساسى - ويلخصه فى زيارة عقبة - ممدوحه - حيث يجعله ملكاً متوجاً - وقد كان والى المنصور على البصرة - فلعل إلحاقه بالملوك يساعد فى إغرائه على كثرة من البذل والعطاء ، وعلى عادة شعراء المدح المتكسب بدأ بشار فى تصوير صفات الممدوح ، فبعد أن توّجه من وجهة نظره كمادح صور رغبة ناقته فى أن تنهل من ماء بحره ، وهى ناقة لايقل طموحها عن طموح صاحبها ، فهى لاتنهل إلا الكثير ، وعندئذ تمتد الصورة لديه إلى تلك المشاهد البدوية الصرفة ، حيث يظهر فيها البحر والدلاء ، فالدلاء من صور البادية ، وهى واحدة من أدوات أهلها ، وكثيراً ماظهر البحر عند الجاهليين فى معرض التعظيم والتفخيم خاصة فى باب العطاء ، لذا تأخذ صورة الكرم عنده معيارها التقليدى ، خاصة حين جعلها الشاعر فى مقدمة الصفات تأكيداً لتقليديته ، وإرضاء لممدوحه معاً ورغبة فى استجداء عطاياه ، واعترافاً بهيمنة المصادر التراثية وبروز صداها فى اشتقاق الصور ، ولذا نستطيع أن نلمح من مادة المعجم التصويرى البدوى هنا صورة الصحراء ، وقد امتدت أطرافها ، ومشهد بقر الوحش ، وقد راحت أسرابه تجوب أنحائها فى جماعات متناثرة ، وملامح الصحراء ذاتها بما فيها من مخاوف وظلمة ، وطبيعة مابها من كائنات ترهقها قسوة الأجواء ، فتنطلق أصواتها صارخة منذ الصباح ، ومابها من حيوانات تهدأ وقت القيلولة ، ومايخيل إلى المسافر فيها من سراب ، ثم تلك اللوحة التى عرض فيها صورة الناقة السريعة فى سيرها ، فالشاعر يبدو بدوياً هنا ، حتى فى عرض صورة الانتقال التى توسل بها إلى ممدوحه ، حيث يوردها بدوية جاهلية ، ولانكاد نعثر فى هذا الجزء على لفظ يشف عن أثر للحس الحضارى لدى الشاعر ، وكأنا نتعامل مع شاعر بدوى فى كل صوره وألفاظه .

وحين يستغل بشار الرحلة فى الانتقال إلى ممدوحه يصرح بتوظيفها فى خدمة موضوع القصيدة ، إذ يؤكد رغبته الخاصة فى الوصول إلى الممدوح من خلال ناقته التى يخرج بها من إطار الحقيقة ، إلى دائرة المجاز حين جعل همها زيارة الممدوح فحسب ، وكأنه قد توحد مع ناقته فى هذا المنعطف التصويرى بالتحديد .

ثم يبدأ الشاعر مدحه - كما صنع شعراء المدح المتكسبون - برسم إطار كبير رسم من خلاله صور الكرم التى تمثلت فى توظيف وصول ناقته إلى الممدوح ، انطلاقاً من شدة رغبتها فى أن تنهل من ماء بحره بدلاء كثيرة ، وهى مكررة تدخل

ضمن دائرة القاسم المشترك بين الشعراء ، فكثيراً ما استعير البحر والغيث لبيان كرم الممدوح منذ الجاهلية ، ويبدو ارتباط هذه الصورة فى بداياتها الأولى مؤكداً بظروف البيئة العربية ، وماكانت تقاسيه من ندرة المياه ، ولعل هذا يفسر لنا موقف الشاعر البدوى من شيوع الدعاء لديار صاحبته بالسقيا ، وكذلك لقصور ممدوحيه وقبور مرثييه حتى صارت قاسماً مشتركاً بين موضوعات الشعر المختلفة .

ثم تشغله قضية الأنساب ، منذ راح يرفع ممدوحه إلى نسبه من أجداده ، وهو – كغيره من شعراء المدح – يبدو مفتوناً بتزاوج الصفات فى البيت الواحد ، فيذكر مع عراقة النسب شجاعة الممدوح التى تتمثل – بالضرورة – فى إقدامه فى الحروب ، حتى إذا خرج ممدوحه إليها مزق أستار الظلمة وحقق نصر قومه على أعدائه .

ثم يتدرج بالصورة – على الرغم من مباشرتها – من البساطة إلى التركيب ، فيكثر من ترصيع الصفات فى البيت التالى ، فيصور حزم ممدوحه ، ونجدته ، وشجاعته ، وكرمه ، ووفاءه ، ونظراً لكثرتها وازدحام البيت بها يضطر إلى تضمينه مع مابعده ، فيؤكد توافرها فى هذا الممدوح ، ويراه يتمتع بالمزيد منها . مما يظهر فى تلك الصفات التى يفيدها منه مادحوه ، فكل مايتمتع به من هذه الصفات يظل بمثابة القدوةالتى يحسن أن يحتذها الآخرون .

ويلجأ بشار إلى الاستطراد ، حين يعود إلى تصوير صفة الكرم ، حتى جعلها مدخله إلى المدح ، وهو يعالجها هذه المرة من خلال التشبيه الذى يرى فيه عطاياه كثيرة متناثرة كماء السماء ، وهى – نتيجة تلك الكثرة – تعم القريب والبعيد من الرعية على السواء .

ثم يفرد ممدوحه حين يراه – على وجه الإطلاق – أكرم الناس ، وكأن الله حرم أن يوجد له نظير فى كرامه وإطعامه للفقراء ، وهو يعتمد – هنا – على اشتقاق الصفة من اسم الممدوح ، ثم يؤكد لوحة الكرم بصورة تقليدية ، يرى الطير فيها يسقط حيث ينتثر الحب ، وإن كانت الصورة تزداد توكيداً فى الشطر الثانى ، حيث يرى منازل الكرماء أهلاً لأن تؤتى وهو امتداد لصورة الفقراء التى رآه فيها مطْعِماً لهم أينما كانوا ، ووقتما حلوا فى بلاطه .

وهو يؤكد عنده لفظ «اللذة» فى أكثر من بيت ، حين يصف الممدوح بأنه جواد، ثم يزاوج مرة أخرى حين يعرض صفتى الكرم والشجاعة ، فيرى خلاصة لذته تجتمع فى هذين الأمرين : الكرم وخوض الحروب ، وهو فى هذا يقترب مما وصف به شعراء الجاهلية أبطالهم ، وماسجلوا لأنفسهم من فخر ، وهو مايكاد يذكرنا بفلسفة

طرفة بن العبد التى يرى فيها نفسه من خلالها رجلاً كريماً ، مضيافاً ، شجاعاً ، سريعاً إلى إغاثة كل من يستغيث به ، لا لشئ إلا لإشباع رغبة فى نفسه ، ينتهى عندها طموحه ، وحتى تكرار لفظ «اللذة» عنده – على هذا النحو – يأتى شبيهاً بتكراره عند طرفة ، وكأنه يتعامل مع اللفظ تعاملاً تراثياً حتى فى تكراره ، وإن خلا هذا التكرار من التأثر بظروف الشاعر الذى راح يتلمس الأشياء من خلال حواسه .

والمهم أنه أضفى تلك الصفة على الممدوح فى أكثر من موضع ، وكما كرر لفظ «اللذة» مرتين نجده يكرر لفظ «العطاء» ومشتقاته ، ومرادفاته ، فأورد فى هذا الجانب «سيب يديه» و «عقبة الخير» و «مطعم الفقراء» و «يعطى للرجاء» و «طعم العطاء» و «فى عطاء» و «الكرماء» و «أريحى» ، وكأنه يصوغ معجماً لفظياً دقيقاً يجعل قوامه صفة الكرم ، آخذاً مما ورد فيها عند القدماء ، ليضيف إليها من قدرته على الصياغة ، وإعادة التصوير بما فيها من مباشرة وحس تقريرى أحياناً كثيرة ، وهنا يعكس ضروباً من الصراع بين مادة التقليد ومنطق الابتكار من ناحية ، وبين التوقف بين التقرير والتصوير من ناحية أخرى .

ثم يستغل المزاوجة بين صفتى الكرم والشجاعة فى البيت (٢٦) فى الانتقال إلى لوحة الشجاعة خالصة ، حيث عرضها فى صور مستقلة بعد أن ختم بها البيت السابق ، إذ يرينا ممدوحه غير هيَّاب ولاوجل ، وهو لايخشى هول الحروب ، ولا قسوة القتال ، ثم يستغل نفى الصفة فى عرض الوجه الآخر لها ، فحين يعود إلى الكرم يرى الممدوح سيد ماله ، لايستعبده المال ولايستذله ، بل يبدو حريصاً على إهانة ماله فى سبيل عطايا المادحين ، ثم تظل لتلك اللمحة الأخيرة دلالتها المادية على ارتباط المدح بالتكسب ، فالعطاء يقابل بالثناء ، والمديح مأجور – كما عرفنا – عند بشار ، وأشد مايكون تكسباً به فى إطار هذا المعنى .

ويشتد اضطرابه فى التصوير حين يعود إلى وصف كرم ممدوحه وشجاعته معاً ، وكأنه يعترف بضرورة ازدواجية الصفتين ، حتى تتحول تلك الازدواجية إلى نمط مكرر يدخل فى إطار ظاهرة التكرار فى شعره ، فمحتوى البيت (٣٠) هو نفس محتوى البيت (٢٦) والبيت (٣٨) ، وهو حين يثبت الصفة يثبت نظيرها ، ويحدث العكس حين يلجأ إلى نفى الصفة ونفى نظيرها أيضاً ، وعندئذ تصبح الصفتان محوراً هاماً من محاور المحتوى فى فن المدحة عنده ، ففى مقابل موجب الكرم يعرض موجب الشجاعة ، وفى مقابل نفى الجبن يعرض نفى البخل وعبادة المال ، ونفس الموقف نجده مكرراً فى البيتين ٣٥ ، ٣٧ ثم فى البيتين ٣٦ ، ٣٨ .

(٤)

وفى مجموعة أخرى من الصور الجزئية يصور بشار طبيعة الممدوح ، وعطاياه التى أناله إياها ، فقد كساه الحرير ، ووهبه الجوارى ، وعندئذ تبدأ الصورة فى تعلقها بملامح العصر ، حيث تكشف جانباً من ذلك الثراء المادى الذى أحاط بالشاعر فى قصر ممدوحه ، فكان عطاؤه له جزءاً من مقومات الحضارة المادية فى فترة شهدت انتشار الجوارى والحلى والحرير ، ثم يستمر فى عرض ماناله من الممدوح ، فيصور ذلك الغلام الذى وهبه إياه ، ويستطرد فى عرض صفاته ، مما يسجل أيضاً موقف مجتمع العصر من الغلمان ، وتبادلهم وسيلة من وسائل الإهداء والعطاء ، ثم يتطرق بشار إلى تصوير موت الغلام ، ومنه ينفذ إلى إيمانه بقدرية الموت عليه ، كما هو الحال مع سائر البشر ، وهو توصيف طبيعى لناموس الكون وقوانينه ، لايكاد يضيف فيه جديداً إلا فيما يبدو من حرص الشاعر على التعزى عن آلامه وأحزانه بتعميم الموقف وإطلاقه .

ولاينسى بشار حين يستأنف المدح أن يدعو للممدوح دعاءً إسلامياً فى مقابل الدعاء الجاهلى الموروث بالسقيا ، فيقدم له اعترافه بفضائله ونعمه عليه ، وإن كاد يفقد كرامته فى هذا المشهد السريع الذى جعل فيه نفسه صنيعة يدى ممدوحه ، حتيصار واحداً من الأثرياء ، مما أكسبه قوة جعلته لايأبه بصفح اللئيم ، ولم يعد يهمه من علاقاته شئ بعد أن وجد ضالته عند ممدوحه حين كفاه سؤال البخلاء وأجزل له العطاء بكفه البيضاء .

ويقوم الأساس التصويرى – هنا – على تأكيد الاعتراف بكرم الممدوحه ، ومعاودة توصيف عطاياه المعنوية ، خاصة بعد أن انتهى الشاعر من تسجيل العطاء المادى الذى سبق أن صوره فى موقفه من الغلام الذى أهداه إليه ، ويرتبط العطاء المعنوى هنا بتلك الانتقالة النفسية التى عاشها الشاعر بعد الاتصال بالممدوح ، فرأى فى ذاته خلاصة صنعة ممدوحه ، ورأى فى نفسه من الشجاعة مايساعده على مقاومة اللؤماء وتحاشى سؤال البخلاء ... وكأن الممدوح يصبح محور تحول فى حياة الشاعر الاجتماعية وعلاقاته العملية مع كل من يعيشون حوله ، وهو دور تبرز فيه المبالغة ويزداد التهويل ، حتى كاد الشاعر يفقد ذاته حين جعلها أداة فى يد ممدوحه ليصبح صنيعة من صنائعه ، وهى أبيات تفوح منها رائحة التملق والنفاق الاجتماعى

ممزوجة بروح الضعف الإنسانى ، والتهافت الذى بالغ الشاعر فى تصويره ، طلباً للمزيد من العطاء والاستجداء بلا تحفظ أو استحياء .

وتنتشر عنده ألفاظ الذم عبر هذه الصور فيذكر اللئيم ، والدموع ، والخؤون ، والبخل ، لينتصر من خلال ممدوحه على كل تلك العناصر التى رآها منتشرة فى واقعه الاجتماعى ، وهى تطارده فى حياته الخاصة فتعكر عليه صفوها ، وكأنه يتصارع معها إلى أن ينتصر عليها من خلال استعانته بممدوحه أيضاً .

ثم يعرض بشكل مباشر قضية المدح والتكسب ، إذ يرى الثناء أو المدح تجارة لها أسواقها التى يدفع فيها الممدوح أجور مادحيه ، وعندئذ يتزاحم الشعراء على دياره، وهو يخشى الذم أو الهجاء ، فيراه لاذعاً حاداً ، وهو بيان قديم لمكانة الشعر عند العرب ، الأمر الذى انتشر عندهم فى الجاهلية منذ كان لسان الشاعر أداته وأداة قبيلته فى الفخر والهجاء ، مما جعل الناس يخشونه فى مواقف الهجاء ويدفعون العطايا فى المدح والثناء .

ويذيل بشار القصيدة بإضافة مزيد من الصفات على ممدوحه ، فيصوره ملكاً فصيحاً ، وخطيباً نابهاً يفوق أقرانه ، وهو شجاع تبرز شجاعته يوم القتال ، وكأن حرص بشار هنا على التفصيل وتجزئة الصور ، ومحاولاته الدائبة لجمع أطرافها وزواياها جعلته واعياً بالمواضع التى يمكن أن يضع فيها ممدوحه ، حين يضفى عليهما أراد من صفات ومثل ، ففى موقف الفصاحة يراه خطيباً مفوهاً ، وفى موقف القتال نراه يسقى الأعداء دماً ، وفى كثير من المواقف الأخرى يبدو بين رعاياه كثير العطاء ، ومن ثم يعودإلى الاعتراف بفضائله ونعمه عليه ، ويستغل الموقف أيضاً ليفضله على أقرانه من الولاة والممدوحين ، كما يعود إلى المزاوجة بين صفتى الكرم والشجاعة ، جاعلاً منه أسداً وغيثاً معاً ، وهو – لشجاعته وجرأته – يحمل على عاتقه عبء حماية الخلافة والدفاع عن حرمتها ، كما يتقدم جيوشه رافعاً اللواء ، واثقاً من قدرته على رد هجوم الأعداء ، وهنا يقع بشار تحت تأثير الواقع السياسى فيما يتعلق بوظيفة الوالى إذ يضعه فى حجمه الطبيعى حيث يدافع عن ركن من أركان الخلافة .

وأخيراً يختم بشار مدحته – على عادة معظم شعراء المدح – بالدعاء ، وإن كان يستطرد فى الختام أيضاً ، فقد سبق أن دعا قبل ذلك ، ولكنه عاد محاولاً التفصيل فى الموقف ، وجمع أطرافه أيضاً ، فدعا فى حالتى السلم والحرب أو الإقامة والخروج للقتال على السواء .

(٥)

وخلاصة القول فى التحليل الفنى لهذه المدحة من منظور الصراع يكشف كيف جاءت بدوية فى بنائها الفنى ، وفى كثير من صورها ، اعتمد صاحبها على التكسب والنفاق ، فلم يكف عن طلب العطاء والاستجداء ، وهو ينطلق - فنياً - من واقع تراثى، تسيطر عليه فيه أساليب التكرار ، والاستطراد ، والتعميم ، وتنتشر فى القصيدة مجموعة من الصور التراثية المكررة ، تطول معها المقدمة ، وتقصر الرحلة ، ومع هذا يبرز الحس الجاهلى واضحاً فى مقومات الرحلة ، وبعدها يأتى عرض صفات الممدوح، وهى - فى جملتها - تقليدية موروثة ، يغلب عليها التعميم والإطلاق ، ويبدو كل شئ مهدفاً لخدمة المدح وخاصة فيما يرد من تكرار اسم الممدوح وتعدد الألفاظ الدالة على العطاء ، وانتشار صيغ الدعاء .

ويظل القالب التراثى سيداً سائداً يسيطر على عقلية بشار ، ويحكم اتجاه صوره ، وكان خضوع بشار له واضحاً فى كثير جداً من معالجته الفنية ، بل كان شديد التمسك به ، حريصاً عليه ، حتى من قبيل التوظيف الاجتماعى لحديث الرحلة ، كما تصوره ابن قتيبة من باب إيجاب الحقوق على الممدوح ، ثم من قبيل عرض الموقف الغزلى فى المقدمة ، وهو تراثى بكل أبعاده البدوية والحضارية ، حيث يمتد به من امرئ القيس إلى ابنأبى ربيعة .

وعلى هذا يبدو التراث منتشراً على طول القصيدة وعرضها ، الأمر الذى فرضه بشار على نفسه - كما قلنا - خضوعاً لطبيعة الموضوع ، واستجابة لموقف المدح ، كما فرضته عليه طبيعة التلقى ، إذ لم يكن ميسوراً لديه التقدم بنمط جديد فى فن يبغى من ورائه عطاءً مادياً يخضع لطبيعة التلقى أكثر من خضوعه لعملية الإبداع ذاتها .

وإذا كنا نحكم على أصالة القصيدة بتحديد موقعها الفنى من صراعات الحركة الأدبية على أساس قربها أو بعدها عن التراث والحضارة ، فإن همزية بشار تنتهى أولاً إلى مقومات التراث بأبعاده المختلفة ، صحيح أنها لم تخل من الحس الحضارى فى بعض الصور والألفاظ ، ولكن يظل تبين الواقع التراثى فيها واضحاً ، تعيد إلى أذهاننا من خلال صورها وأفكارها الكثير من صور القدماء ، حتى نعيش فيها مع النابغة الذبيانى فى تكسبه بمدائحه واحترافه ، أو امرئ القيس فى غزلياته ومغامراته ، أو

جميل بثينة فى عذريته وعفة غزله ، أو عمر بن أبى ربيعة فى مشاهد الغزل اللاهى ولوحاته ، ولعله بدا قريباً منه فى تسمية أيام الأسبوع ربطاً بتجاربه على نحو ماقاله عمر :

ومجلسى ليلةَ الخميس لدَى الخَيمات بين التِّلاع والحِصَنْ

وليلة السبت إذ رأيت لنا بالوفد والدمع منك فى سَنَن

ولعله استوحى من عمر - أو غيره - تأثير جمال عين فتاته ، مع اختلاف المشهد اللونى عما رسمه قول عمر عن زرقة عيون صاحبته ، بخلاف الحور الذى لازم لوحات الغزل العربى عامة ، وعند بشار هنا خاصة ، يقول عمر :

سحرتنى الزرقاء من مارون إنما السحر عند زُرق العيون

ولعله منذ المطلع الغزلى بدا شديد القرب من منهج عمر فى حديثه - عامة - عن عالم المرأة من خلال لقاءاتها مع صاحباتها ، على نحو ماعرضه - مثلاً - قوله:

ولستُ بناس مقال الفتاة عند المحصَّب إذ جمَّروا

ألست مُلماً بنا يافتى إذ نام عنا الألى نحذرُ

فقلت : بلى أقعدى ناصحا ينفضُ عنا الذى ينظر

فقالت لها حرة عندها للذِّ مقبَّلها مُعْصِرُ

دعى عنك عزل الفتى واسعفى فإن الوداد له أسْوَرُ (٢١)

إلى غير ذلك من المشاهد واللوحات التى دأب عمر على رسمها من خلال عالم المرأة ، جاعلاً من فتاته بطلة بين صاحباتها ، ليدور حوارهن جميعاً حول عمر ، ولم يجعل بشار صور عمر مصدره الوحيد ، بل راح ينتقى من التراث مايلوح له متسقاً مع موقفه وغزله ، فأخذ من الأخطل مشهد تأثير العين ، إذا تذكرنا قول الأخطل فى أحد مطالعه :

يرمين بالحدق المراض قلوبنا فقلوبهن مكلف مضرور (٢٢)

(٢١) ديوان عمر ١٦٤-١٦٥ .

(٢٢) ديوان الأخطل ٢-٤٠٣ . الحدق : العيون . المراض : التى فيها فتور .

ولعله بدا غير بعيد عن ابن قيس الرقيات أيضاً ، إذا تذكرنا الصورة التى رسمها قول الأخير :

ارجعي فاقرئي السلام عليها   لم ردى جوابنا يا رباب

حدثيها بما لقيت وقولي   حقٌ للعاشق الكريم ثواب

رجلٌ أنتِ همه حين يمسى   خامرته من أجلك الأوصاب (٢٣)

وكذا فى صورة «الحماء» كما رسمها قول «جميل» مع المفارقة فى موقفها هنا كمحبوبة لا عاذلة :

كلفتُ بحماء المدامع طَفْلَة   حبيبٍ إلينا قُربُها لو تناصف (٢٤)

ومع كل هؤلاء يمكن للمتلقى أن يعيش همزية بشار ، بالإضافة إلى الكم الباقى من الركام الموروث من صور الممدوح ، وهو ما أصبح طابعاً سائداً فى محتوى قصيدة المدح لدى شعراء هذا التيار المتكسب .

وهكذا حاول بشار الاستجابة لظروف حضارة عصره ، مما يشى بواقعية كل ماصوره فجاءت اللوحة ملأى بالتفاصيل والجزئيات ، وانتشر فيها التحديد الزمانى والمكانى ، ولكن الموقف الفنى تحول من رغبة بشار فى مثل هذا الإيهام ، إلى واقعية أخرى فرضت عليه نفسها ، هى واقعية ذلك التراث الذى انتشر فى قصيدته كما سيطر على تكوين بشار نفسه ، فكانت استجابته عن رضى واقتناع بما هو بصدده منه ، ولتكن لتلك الاستجابة أصداؤها – أيضاً – فى إرضاء ممدوحه من ناحية ، وكسب ثقة البيئة النقدية من حوله من ناحية أخرى .

---

(٢٣) ديوان ابن قيس ٨٥ .

(٢٤) ديوان جميل ٨٨ تناصف : تعدل . حماء : سوداء المدامع : العيون . الطفلة : الرخصة الناعمة.

(جـ) مدرسة التجريد الثقافى (أبو تمّام)

وصاحب البائية هنا – كما رأيناه من قبل – أستاذ البحترى وزعيم المجددين ، وهو أبو تمام حبيب بن أوس الطائى ، مولده ومنشؤه «منبج» بقرية يقال لها «جاسم» ومذهبه الشعرى على حد تصوير أبى الفرج «مطبوع» لطيف الفطنة ، دقيق المعانى ، غواص على مايستصعب منها ، ويعشر متناوله على غيره ، وله مذهب فى المطابق هو كالسابق إليه جميع الشعراء وإن كانوا قد فتحوه قبله وقالوا القليل منه ، فإن له فضل الإكثار فيه ، والسلوك فى جميع طرقه .

تضاربت الآراء حول استحسان فنه حيناً ، واستهجانه حيناً آخر ، وقد أعجب ابن الزيات والصولى بشعره ، وكذلك أثنى عليه عمارة بن عقيل حين قال بعد سماعه بعض أبيات له : لئن كان الشعر بجودة اللفظ ، وحسن المعانى واطراد المراد ، واتساق الكلام ، فإن صاحبكم هذا – يقصد أبا تمام – أشعر الناس ، ومن الشعراء الذين فضلوه على بن الجهم ، كما قدمه الباهلى على سائر الشعراء .

وبل من ارتفاع شأنه فى عصره أن كل الشعراء الآخرين عجزوا عن التكسب إلا بعد موته ، حسب رواية أبى الفرج التى أخبر فيها على لسان أحمد بن يزيد المهلبى عن أبيه : ماكان أحد من الشعراء يقدر على أن يأخذ ردهما بالشعر فى حياة أبى تمام، فلما مات اقتسم الشعراء ما كان يأخذه .

أعجب به أيضاً شعراء خراسان ، واستحسنوا فنه ، حين قدم إليهم واجتمعوا إليه وسألوه أن ينشدهم فقال : وعدنى الأمير أن أنشده غداً وستسمعوننى ، فلما دخل على عبدالله بن طاهر أنشده :

أهن عوادى يوسف وصواحبه ... فعزْماً فقدْماً أدْرَكَ السُّؤْلَ طالبه

فما بلغ قوله :

وقلقلَ نأىٌ من خراسان جأْشَها ... فقلت : اطمئنى أنضرُ الرَّوض عازبه

صاح الشعراء بالأمير أبى العباس : مايستحق مثل هذا غير الأمير أعزه الله ، وازدادت ثقة أبى تمام بنفسه وفنه ، فحين نثر عليه ابن طاهر ألف دينار يمسسها بيده ترفعاً عنها ، مما أغضب ابن طاهر ، وعاتبه ، حتى رضى عنه .

وكان من المتعصبين ضد أبى تمام دعبل الخزاعى الذى أنشد شعراً لأبى تمام، ولم يعلم أنه له ، فقال فيه أحسن من عافية بعد يأس ، فلما عرف أنه لأبى تمام قال : لعله سرقه ، وقد اعتذر دعبل فى رواية أخرى عن تعصبه على أبى تمام حين قال : لم ندفع فضل هذا الرجل ، ولكنكم ترفعونه فوق قدره ، وتقدمونه على من يتقدمه ، وتنسبون إليه ماقد سرقه ، فقال له آخر : إحسانه صيَّرك له عائباً وعليه عاتباً .

وربما يرتد سبب غضب دعبل من أبى تمام إلى عجزه عن مجاراته فى فن الشعر ، بدليل مايرويه أبو الفرج أيضاً من أن دعبلاً جاء إلى الحسن بن وهب فى حاجة بعد موت أبى تمام ، فقال له رجل فى المجلس : يا أبا على ، أنت الذى تطعن على من يقول :

لَقَدْ شَهِدْتُ أَقْوتْ مغانيكُمُ بَعْدى ... ومحَّت كما محَّت وشائعُ من بُرْد

وأنجَدْتُمُوه من بعد إتهام داركُمْ ... فيادَمْعُ أَنجِدْنى على ساكنى نَجْدِ

فصاح دعبل : أحسن والله ! وجعل يردد «فيا دمع أنجدنى على ساكنى نَجْدِ ثم قال : رحمه الله ! لو كان ترك لى شيئاً من شعره لقلت إنه أشعر الناس .

وقد تعددت فروع ثقافته ، فلم يقف عند جانب منها ، بل حاول أن يلم بكل ماوقع له من مصادرها وماشهده واقع عصره من ثقافات مختلفة عربية قديمة أو مترجمة وافدة وفى مزاوجة دقيقة ، وفى نوع من الكد الذهنى الجاد وقف أبو تمام عند التراث يستعين به ، ويستلهم من كل مصادره ، من القرآن الكريم ، والحديث الشريف، والقصص الدينى ، والتاريخ الإسلامى ، كما وقف فى نفس الوقت عند ثقافة العصر بفروعها المختلفة من فلسفة ومنطق وجدل دار طويلاً بين الفرق الإسلامية المختلفة .

وصاحَبَ ثنائية الثقافة فى تكوين أبى تمام ثنائية المصادر المكانية التى عاش متردداً عليها ، مستفيداً منها ، فكانت مصر والشام قلعتين راسختين أثرتا فى فكره ، حين أمدته كل منهما بمصادر مختلفة من تلك الثقافات .

وكان رد الفعل الطبيعى لموقف الشاعر المثقف أن يحاول صياغة نظرية فنية يصدر على أساسها شعره ، وقد ساعدته ثقافته على النهوض بتلك النظرية ، وتطبيقها فى قصائده بلا تناقض ، وخاصة أن تصوره العام للعمل الشعرى جاء تصوراً متكاملاً

(تراجع ترجمته وأخباره فى الجزء السادس عشر من الأغانى ص٣٨٣ ومابعدها) ، وفى مقدمة ديوانه بتحقيق محمد عبده عزام.

ناضجاً ، يشمل الرؤية الكلية والتفصيلية لكل جزئياته ، منذ استطاع تحديد موقفه من طبيعة الشعر ، وماهيته ، حين أدخل الفكر أو العقل شريكاً للشعور أو العاطفة ، فتحولت طبيعة الشعر بهذا الشكل إلى كونه عملاً عقلانياً شعورياً فى آن واحد ، كما تحدد موقفه من الأداة – على مستوياتها المختلفة – منذ عرض للاستعارة ، وأخذ منها موقفاً خاصاً ، خرج من خلاله على ما أسماه النقاد بعمود الشعر العربى ، وطالبوا فيه الشاعر بضرورة الوضوح ، والتماس السهولة والبساطة فى صوره الفنية (١) ، وعلى مستوى الأداة أيضاً كان موقفه واضحاً من واقع إمامته لمدرسة البديع التى تزعمها ، وكان له فيها مسلك خاص ، أثار كثيراً من المشكلات النقدية حول فنه وملكاته الإبداعية ، وإسرافه فى عرض الألوان المختلفة ، وتكثيفها فى شعره ، وهو ماسنعرض له فى المرحلة الثانية من مراحل التكوين البديعى فى هذا الفصل .

ولكى يكتمل التطور العام للشعر فى ذهن أبى تمام خرج علينا بموقفه الطريف من وظيفة الشعر ، وهو موقف تأتى طرافته من كونه جديداً من ناحية ، ومن خلال شدة اقتناع صاحبه من ناحية ثانية ، وهو مايلخصه رده المشهور على أبى العميثل حين سأله : لماذا لاتقول مايفهم ؟ فأجابه : ولماذا لاتفهم مايقال ؟ وكأنه فصل بذلك فى مبررات الارتفاع بمستواه الفنى – قدر استطاعته – دون أن يأبه كثيراً بقضية التلقى ، بل يظل من الضرورى لمتلقى الفن – حسب تصوره – أن يرتفع إلى مستوى المبدع ، ولايهم بعد ذلك أن يقتصر المبدع على إصدار أعماله الخاصة فقط دون غيرهم من عامة القوم .

وتطبيقاً لتصوُّره للشعر – على هذا النحو – حرص أبو تمام على أن يرد شعره شاملاً لكثير من عناصر الغرابة التصويرية ، والتعقيد اللفظى ، وعمق الفكرة دون أن يضع فى حسابه حجم ثقافة الناقد أو الجمهور ، ولعل هذا مما أثار الخصومة النقدية حوله ، وأطال الجدل حول الموازنة بين فنه وفن البحترى فى الإبداع الشعرى .

ومع تلك الخصومة التى سجلت لأبى تمام دوره التجديدى ، وعكست ماحوله من صراع نقدى ، وآخذته على إسرافه فيه ، ظل الشاعر وثيق الصلة بتراثه ، متمسكاً به ، متمثلاً لكل أبعاده ، فصدر عنها فى كثير من قصائده ، ومنها بائيته المشهورة فى مدح عبدالله بن طاهر ، وفيها يقول :

(١) يراجع المبحث الخاص بقضية عمود الشعر فى هذا الكتاب .

(١) أمِنَّ عوادى يوسف وصواحبهْ ... فعزماً فقِدْماً أدركَ السؤْل طالبُه
(٢) إذا المرءُ لم يستخلص الحزمُ نفسَهُ ... فذروتُهُ للحادثات وغاربُه
(٣) أعاذِلتى ما أخشنَ الليلَ مركباً ... وأخشنُ منه فى المُلِمَّات راكبُه
(٤) ذرينى وأهوالَ الزمان أُفَانِها ... فأهوالُهُ العُظْمَى تليها وغَائبُه
(٥) ألم تعلمى أن الزَماعَ على السُّرَى ... أخو النُّجْح عِند الحادِثَات وصاحبُه ؟
(٦) دعينى على أخلاقِيَ الصُّمِّ إنمَّا ... هى الوفر أو سِرْبٌ ترنُّ نوادبُه
(٧) فإنَّ الحسام الهندوانىَّ إنَّما ... خشونته مالم تُقَلَّلْ مَضارِبه
(٨) وقلقلَ نأىٌ من خُرَاسَان جَاشَها ... فقلت : اطمئنىً أنضر الروض عازبه
(٩) وركب كأطراف الأسنَّة عرَّسُوا ... على مثلها والليل تَسْطُو غياهبُه
(١٠) لأمر عليهم أن تَتِمَّ صدورُه ... وليس عليهم أن تَتِمْ عَواقبُه
(١١) على كل مَوَّار المِلاط تهدَّمتْ ... عريكتهُ العلياءُ وانضمَّ حالبه
(١٢) رعَتْهُ الفيافى بعدما كان حِقْبَةً ... رعاها رماءُ الروض ينهلُّ ساكبه
(١٣) فأضحى الفلا قد جَدَّ فى بَرْىِ نحضه ... وكانَ زماناً قبلَ ذاك يلاعِبه
(١٤) فكم جِزْعِ واد جَبَّ ذروةَ غارب ... وبالأمْس كانَتْ أتمكتْهُ مذانبه
(١٥) إليك جَزَعْنَا مَغْرِبَ الشمس كُلَّما ... قطعنَا ملاً صلَّتْ عليك سَبَاسبه
(١٦) فلو أن سيراً رمْنه فاستطعنَه ... لصاحَبْنَنَا شوقاً إِليك مغاربه
(١٧) إلى ملك لم يلْق كلكلَ بأسه ... على مَلِكٍ إلا وللذُلِّ جانبه

---

(٢) ذروة الشئ : أعلاه . الغارب : الكاهل .
(٤) رغائبه : المطالب المرغوب فيها .
(٥) الزماع : العزم .
(٧) تفلل : تثلم . مضارب السيف : حدود السيف .
(٨) قلقل : حرك وأفرغ . الجاش : اضطراب القلب وفزعه .
(٩) السنان : نصل الرمح . عرسوا : نزلوا ليلاً . غياهبه : ظلامه .
(١١) موار : مضرب . الملاط : جانب السنام . عريكته : سنامه .
(١٢) الفيافي : البرارى أو الصحارى . الحقبة : المدة .
(١٣) النحض : اللحم المكتنز .
(١٤) جزع الوادى : جانب الوادى . جب : قطع . أتمكنه : رفعته . مذانبه : مجارى الوادى الضيقة.
(١٥) جزع الوادى : قطعاً عرضاً . (١٧) الكلكل : الصدر .

(١٨) إلى سالب الجَبَّار بَيْضَةَ ملْكِهِ   وآمِله غادٍ عليه فسَالِبه
(١٩) وأىُّ مَرام عنه يعدو نياطه   عدىً وتكلُّ الناجعات أخاشِبه
(٢٠) وقد قرَّب المرمْى البعيدَ رجاؤهُ   وسهَّلت الأرضَ العزَازَ كتَائِبه
(٢١) إذا أنتَ وجَّهْت الرُّكاب لقصده   تبَّيَّنْتَ طعمَ الماءِ ذو أنت شاربه
(٢٢) جديرٌ بأن يستحيى الله باديًا   به ثم يستحيى النَّدى ويراقبه
(٢٣) سما للعلى من جَانبيها كليّهما   سموَّ عبَاب الماءِ جاشت غواربه
(٢٤) فنوّل حتى لَمْ يَجدْ من ينيله   وحارب حتى لم يجد من يحاربه
(٢٥) وذو يقظات مستمر مَريرها   إذا الخطب لاقاه اضمْحلّت نوائبه
(٢٦) وأبنَ بوجه الحَزْم عنه وإنما   مرائى الأمور المشكلات تجَاوبه
(٢٧) أرى الناس مِنْهاجَ الندى بعدمَا عفت   مهايعه المثلى ومحّت لواحبه
(٢٨) ففى كل نجد فى البلاد وغائرٍ   مواهب ليست منه وهْىَ مواهبه
(٢٩) لتحدثْ له الأيام شكرَ صنيعةٍ   جنان ظلامٍ أو ردى أنت هَائبه
(٣٠) فوالله لو لم يلِبس الدهرَ فِعْلَه   تطيب صبا نجدٍ به وجَنائبه
(٣٢) فقدْ بثّ عبدُالله خوفَ انتقامه   على الليل حتى ماتَدبُّ عقاربه
(٣٣) يقولون إن الليث ليث خَفِيَّةٍ   نواجذه مطرورةً ومخالبه

---

(١٨) البيضة : حوزة كل شئ.
(١٩) المرام : المقصد . يعدو : يسرع ويتجاوز . تكل : تتعب . الناعجات : النوق البيض السريعة. أخاشبه : جباله الخشنة العظيمة .
(٢٠) العرار : اسم واد .
(٢١) تبينت : تحققت . (٢٢) جاشت : زحزحت أو علت . العباب : معظم الماء .
(٢٣) غواربه : أعالى موجه . (٢٤) نول : أعطى وأسرف فى كرمه .
(٢٥) المرير : العزيمة وعزة النفس (مستعارة من الحبل الشديد القتل) . (٢٦) ابن : رجعن .
(٢٧) المنهاج : الطريق الواضح البين . عفت : درست . مهايعه : طرقه الفسيحة . المثلى : المستقيمة . محت : رمت . لواحبه : طرقة الواضحة .
(٢٩) الصبا : الريح الشرقية . نجد : اسم موضع . جنائبه : رياح جنوبية .
(٣٠) القراح : الصافى . (٣١) جنان الظلام : قلبه أو وسطه . الردى : الهلاك .
(٣٢) بث : فرق ونشر .
(٣٣) الخفية : الغيضة : الملتفة ، نواجذه : أضراسه . مطرورة : حادة .

(٣٤) وما الليث كل الليث إلا ابن عَثْرةٍ ... يعيش فواق ناقته وهْو راهبه
(٣٥) ويوم أمام المَوت دَحْضٌ وقفته ... ولو خرّ فيه الدين لانْهَال كاثبه
(٣٦) جلوتَ به وجْهَ الخليفة والقنا ... قد اتسَعَتْ بين الضلوع مذاهبه
(٣٧) سَقَيْتَ صداه والصفيح من الطُلى ... رواءٌ نواحيه عذابٌ مشاربه
(٣٨) ليالى لم يقعد بسيفك أنْ يرى ... هو الموت إلاّ أن عفوَكَ غالبه
(٣٩) فلو نطقَتْ حربٌ لقالت محقّةً ... ألاَ هكذا فليكسب المجدَ كاسبه
(٤٠) ليعْلَمَ أن الغرّ من آل مصْعَب ... غداة الوغى آلى الوغى وأقاربه
(٤١) كواكب مجدٍ يعلم الليل أنّها ... إذا نجمت باءَت بصفْر كواكبه
(٤٢) ويا أيّها الساعى ليدركَ شأْوه ... تزحزح قصيّاً أسوأُ الظنّ كاذبه
(٤٣) فحسبك من نيل المراتب أن ترَى ... عليماً بأن ليستْ تنال مناقبه
(٤٤) إذا ما امرؤٌ ألقى بربعك رَحْلَهَ ... فقد طالبته بالنجاح مطالبه

(١)

تدور القصيدة حول المدح التقليدى الذى يشغل كثيراً من دواوين الشعر العربى فى عصوره المختلفة ، كما احتل مكاناً بارزاً فى ديوان أبى تمام نفسه ، وهو يكاد يقف فيه عند وظيفته الاجتماعية التى شاعت لدى شعراء التكسب والاحتراف بوجه خاص، على نحو ما رأينا فى همزية بشار .

واستجابة لطبيعة الموضوع وخصوصاً لتلك الوظيفة الاجتماعية ، ورغبة من الشاعر فى إرضاء ممدوحه ، وأملاً فى استجلاب العطاء ، نظم مدحته فى شكل تقليدى ، اعتمد فيه على مطلع غزلى طويل ، يمثل مقدمة القصيدة ويقع منها فى أربعة عشر بيتاً ، صرفها فى حديث الغزل وحواره مع صاحبته ، وصبغ المقدمة

---

(٣٤) العثرة : السقوط . الفواق : مابين الحلبتين . راهبه : خائف منه .
(٣٥) دحض : زلق . انهال : انصب . الكاثب : اسم جبل .
(٣٧) الصفيح هنا : السيف . الطلى : الأعناق . الرواء : حسن المنظر .
(٤٠) الغر : البيض .
(٤١) نجمت : ظهرت .

بطابع الحكمة ، ولذلك يبدأ الحديث الغزلى ، وينصرف عنه فى بيت المطلع ، وهو ماغمض على النقاد فهمه لعدم وضوح الرابط المنطقى الصريح بين شطريه ، على نحو ماروى عن موقف أبى العميثل منه حين سأله : لماذا لاتقول مايفهم ؟ فأجابه : ولماذا لاتفهم مايقال !! وكأنه يعكس صورة من الصراعات النقدية حول شعره تبعاً لمفهوم هذا الخبر وتأكيداً لدلالته .

وقد استعان فى المقدمة بمجموعة صور بدوية بدت مغرقة فى بداوتها ، أطال حين استكملها بحديث الرحلة ، حيث صور ظروفها الزمنية ، وحال الرُحَّل – وهو واحد منهم – واتخذها وسيلة لتصوير إرادته ، وطبيعة الصراع بينه وبين الزمن ، وإصراره على ضرورة الخروج ، وتبريره المنطقى لهذا الخروج فى أكثر من بيت ، ولعله اصطنع أسلوب الحوارى الذى أداره بينه وبين صاحبته استكمالاً لهذا الإقناع مع براعة لاتخفى فى التصوير ، على ماتحكيه لغة الحوار هنا من صراع الشاعر مع كل ماحوله .

ولم تكن عودته إلى تصوير الركب ، ولا استطراده فى عرض مشاهد الرحيل ، وتصوير مايعانيه المسافرون فى جوف الصحراء ، وتركيز الصورة على البعير ، إلا توظيفاً للرحلة من المنظور الاجتماعى الخالص ، فهو – على حد تعبير ابن قتيبة – يفرض على ممدوحه إيجاب الحقوق والعطاء ، ولعل هذا الهدف هو مادفع أبا تمام إلى تلك الإطالة التى رأينها فى صورة البعير وقد أنهكته الصحراء ، وأرهقته الرحلة ، وأهلكته مشقات الطريق ووعثاء السفر .

(٣)

ومن المقدمة التقليدية على مستوييها الجزئيين ، أعنى المطلع الغزلى والرحلة، انتقل أبو تمام إلى موضوع القصيدة ، ليرضى ممدوحه بمجموعة من الصفات المثالية التى تتسم بطابع التعميم ويصب فيه واقعه الانفعالى ، ويغلى عليها الصيغ المطلقة التى تفقد دلالاتها الخاصة على ممدوح بعينه ، ومع هذا اتخار الشاعر من تلك الصفات العامة ما يتناسب مع طبيعة الولاة أو أمراء الأقاليم فى العصر ، منذ جعل ممدوحه قادراً على الذود عن حماه ، وحقق له تفوقاً بارزاً على كل من يتحداه من الملوك ، وهو – هنا – يستعين بصورة طريفة أثر فيها تصوره لمنطق الشعر ، حين جعل ممدوحه سالباً ومسلوباً فى آن واحد ، ووزع الصورتين بين حالتى الحرب

والسلم، أو الانتصار والكرم ، ففى الوقت الذى يشهد الأعداء لممدوحه بقدرته على سلبهم مايملكون ، يشهد المادحون بقدرتهم على سلب هذا الممدوح كل مايملكه ، فهو شجاع كثير العطاء ، مع اختلاف طبيعة السلب بين الطرفين ، إذ لايمكن أن نتصور ممدوحه مقهوراً حين يعطى ، كما يقهر عدوه حين يسلبه سلبه ، ولذلك نجد المنطق يحكم الصورة بكل أبعادها ، فطرفاها متصارعان هما الممدوح والأعداء ، والسلب ، موزع بنفس المنطق الصراعى بين القهر والرضا ، والعلاقة محكومة به بين التحدى تارة ، والانتفاع والرغبة تارة أخرى .

وعلى أية حالة فإن تقديم أبى تمام تلك الصفة التى تداخل فيها موقف الشجاعة مع مشهد الكرم لم يكن إلا استجابة صريحة منه لمعجم المدح الذى تعارف عليه شعراؤه ، فرصدوه للقصيدة العربية فى إطار شكلها العام مما أرضى ذوق الممدوحين وبيئة النقاد معهم .

وتمتد صورة الشجاعة عند أبى تمام حتى تنسحب على كل أنحاء الولاية التى يتولى شئونها ممدوحه ، وهى تقر بفضله ، وتعترف بدوره فى رخائها ، ولعل هذا هو مادعا الشاعر والوفود التى هبطت دياره إلى تحقيق شوقها فى الوصول إليه ، بل إن الأودية نفسها تعيش نفس الأشواق ، وتتمنى لو التقت به فتعترف بفضله عليها هى الأخرى .

وواضح فى لوحة الشجعان هنا أن أبا تمام قد انتابه حنينه إلى الصور المطلقة والمبالغات التى وسمت شعره فى معظمه ، فجعل ممدوحه قادراً على أن يوقع أقرانه من الملوك فى جانب الذل والهوان وعالم الهزيمة ، ويزداد الإيغال والإغراق فى الصورة حين يوسع من إطارها ، فيصور استجابة كل ماكان صعباً أو مستحيلاً لرغبته، ويستوقفه إصرار الركب على مواصلة الرحيل مهما كثرت مشقات الطريق ، واشتدت المعاناة ، ذلك أن شيئاً ما - مهما كانت صعوبته - لايمكن أن يصرف المادحين عن طلب هذا الممدوح ، وقصد دياره ، ذلك أن المطالب فى جنبه لاتستبعد، ولايمكن أن تستوعر الطرق دونه ، وكيف يحدث هذا وقد قرب رجاؤه كل مرمى بعيد، كما سهلت الأرض العزاز كتائبه ، على حد تصوير الشاعر نفسه فى البيت العشرين من القصيدة ؟

وهكذا ربط أبو تمام ربطاً دقيقاً بين طموح المادح وشوقه إلى الممدوح ، وبين تصوير مواطن عظمة هذا الممدوح ، واتساع ملكه ، مما يشى بشجاعته وبأسه ، وكأن أبا تمام يطمئن - منطقياً - إلى إرساء الصورة ، وتأصيل الصفة فى شخص ممدوحه

فيبنى على أساسها مزاوجة أخرى بين الصفتين ، حين يصور اليمن واليسر الذى يواجه به المادح حين يصل إلى ديار الممدوح ، ويحط بها رحاله ، وهو يصور دوافع هذا الممدوح إلى العطاء فيوزعها على مستويين ، ينم كل منهما عن اقتناع الممدوح داخلياً بما هو بصدده ، فهو مدفوع إلى العطاء لشدة حيائه من الله فى إقامة المعاذير عند ترك البذل والجود ، فى نفس الوقت الذى يسيطر عليه فيه شدة حيائه من السخاء، وحرصه المستمر على مراقبة المروءة ، فهو يرغب فى اكتساب رضى الله من خلال الندى وكثرة العطاء ، وهو يحرص - جاهداً - على تحصيل الثناء من كل الناس ، ولذا نجده دائماً يسمو إلى المجد ، ومع تصوير إسراف الممدوح فى العطاء يزداد أسلوب المبالغة عند أبى تمام فينفى أن يوجد فى رعيته من يطلب العطاء ، وكأن القوم جميعاً أصبحوا أثرياء من كثرة مانالوه من هباته فى حالة السلم ، وفى مجال الحرب كذلك ، فقد حارب وانتصر ، حتى حقق كل ماتطمح أمته إلى فتحه من البلدان ، فلم يعد أمام الملوك إلا أن يخشوه بعد أن أفقدهم الجرأة على لقائه ، أو المبادرة بحربه ، وكما احتال الشاعر على تحريك مشاهد الكرم من خلال الرحلة ، راح يستكمل رسم السياسة الحربية لممدوحه ، فأضاف إلى لوحة الشجاعة مايكملها من صور اليقظة والحزم ، حتى راحت الخطوب فى خشية منه - على سبيل المبالغة - وكأنها تعرف حقيقة تجاربه ، وأبعاد حنكته وخبرته ، وهى أمور تجعل به - بالضرورة - قائداً عظيماً متفرداً فى كل صفاته .

فممدوح أبى تمام - على هذا النحو - لانظير له فى شجاعته ، وهو - كما رأينا أيضاً - قائد متميز فى كرمه لايكاد يظهر له ند ، ولذلك تراه يتدرج - منطقياً - إلى الصورة التالية التى ترسم مشهداً كبيراً لنتيجة هاتين الصفتين ، فقد أوضح الممدوح للبشرية معالم الطريق القويم بعد أن كاد ينتهى وتزول معالمه مع الأجيال التى سبقته، ولذلك انتشر كرمه وشاع فى أنحاء البلاد : جبالها ووديانها ، حضريها وبدويها ، وعلى هذا لايستنكر الشاعر ماصوره من اعتراف الأيام بفضله ونعمته ، وتقدمها إليه شاكرة له أنعمه ، معترفة بموقفه الصلب من الدهر ، وماحققه لرعيته من أمن ورخاء، فلا غرو - بعد هذه المستويات التصويرية المختلفة - أن يظهر هذا الممدوح أشجع من الليث ، بل إن الليث ليخشاه - على حد تصويره - حتى ليقبع فى عرينه من شدة خشيته إياه وفزعه من هول ملاقاته .

ولم تضع صورة الشجاعة هباء فى زحام لوحات القصيدة ، ذلك أن أبا تمام لم يكتف بعرضها ، بل سيطر عليه المنطق الفنى الطريف حين صور النتيجة التى أدت إليها ، ذلك أن ممدوحه قد استطاع - من خلالها - حماية الدين وتكريم وجه الخلافة،

فصار – هو وقومه – بحكم تلك الشجاعة من ناحية ، وبحكم ماعرف عنهم من دقة النسب والأصالة من ناحية ثانية ، أشهر الناس مجداً وأعرقهم أصالة ونسباً ، مما جعل أبا تمام ينفى عن الآخرين حتى محاولة اللحاق بهم ، أو الجرأة على مطاولتهم فيما وصل إليه شأوهم ، ولذلك ينصحهم أن يكتفوا من حياتهم بتأمل صفات ممدوحه فحسب ، فهذا يكفى .

(٣)

هذا عن محتوى القصيدة كما استلهمه أبو تمام من واقع صراع الموروث والانفعال فى نفسه ، فقد أضاف إليه وأبدع فيه مازجاً – بعمق – بين القديم والجديد ، الأمر الذي يكتمل من خلال النظر إلى شكل القصيدة ، وهو – كما رأينا – ينتهى إلى لوحتين كبريين جعلنا الشكل تقليدياً ، متعدد الجزئيات ، وإن كان لايخفى حرص الشاعر فى هذه التقليدية على أن يضيف إليها من مادة فنه الجديدة ، وهى – مهما كان فيها من تقليد – إنما تنم عن مشاركته ذات الممدوح عن طريق صياغة هذا الجزء فى صدر القصيدة ، ذلك إن إشراك الإبداع مع التلقى فى فن القصيدة يعد محوراً ذاتياً هاماً من محاور الصراع له قيمته ودوره فى قصائد هذا الموضوع – المدح – بصفة خاصة .

وكما زاوج أبو تمام بين البداوة والتجديد من خلال قدراته الفنية الخاصة فى المقدمة كرر نفس الموقف الفنى فى تعامله مع وسائله فى المعالجات الفنية ، فوردت الصورة جامعة بين الاتجاهين المتصارعين فى نفسه : البدوى والحضارى ، ووردت الألفاظ أيضاً صدوراً عن معاجم القدماء ومعجم العصر الجديد ، ويبقى لأبى تمام فى حدود تلك الوسائل دوره البارز فى معالجة اللغة ، والتعامل مع الألوان البديعية التى انتشرت عبر كل أبيات القصيدة تقريباً ، وليس غريباً عليه هذا ، فهو أستاذ له مكانته المرموقة فى هذا الفن ، بل فى الإسراف فيه ، ويظل واضحاً فى فنه فى تلك القصيدة اعتماده على الأسلوب الخطابى فى مقدمتها وموضوعها ، مع توزيع أسلوبه بين التقرير والتصوير ، وإكثاره من الحكم ، حين يجد لها ضرورة تؤكد ما هو بصدده ، وربما لفتت حكمه نظر النقاد حين جعلوه هو والمتنبى من أكبر حكماء شعراء العصر .

فمنذ حديث المطلع يبدو الشاعر مغرماً بتلك الصياغة الحكمية ، على نحو ما سجله فى الأبيات ١ ، ٢ ، ٥ ، ٧ ، وهو لايكتفى فيها بالتقرير المباشر ، ولكنه يزيدها

خصوبة وعمقاً بما يخلعه عليها من تصوير ، يجعل فيه ذروة المرء وغاربه للحادث ، كما يجعل الزمام على السُّرى أخاً للنجح ، وصاحباً له عند الحادثات ، الأمر الذى يبدو متسقاً مع طبيعة أبى تمام نفسه فى الحرص على التصوير ، والإغراق فيه ، حين ينحو به نحو المجردات والمعنويات التى يتخذها مادة أساسية تنطلق منها صوره .

وإذا هو فى لوحة الرحيل يبدو شديد الصلة بتراث البادية العربية القديمة بصفة خاصة ، حتى ليكاد ينسى أنه يعيش فى قصور الخلافة ، وهو يجيد - بذلك - تمثيل الموقف كما استوحاه من دواوين القدماء ، فهو يتخذ من الليل مركباً ، ويتحدث عن السرى فيه ، وتعريس الركب فى غياهبه ، عارضاً بذلك البعد الزمنى للرحلة ، كما ورثه عن القدماء ، وكذلك صنع فى تصوير أداة الرحيل من ذلك البعير الذى يسير قلقاً مضطرباً ، يواجه تلك الظروف المفزعة المخيفة ، وكأنما أرهقته الصحراء ، وأكلت من جسده بعدما كان يرعاها فى الماضى قبل تلك الرحلة الشاقة .

ومع تراثية المحتوى فى البنية لازال الشاعر حريصاً على عرضها من خلال التشخيص الذى عرف به ، فهو يعانى «أهوال الزمان» وهى تصارعه ، وغياهب الليل «تسطو» والفيافى «ترعى» البعير بعد أن كان يرعاها ، والفلا «يبرى» نحض البعير ، وقد كان من قبل «يلاعبه» .

فإذا ما انطلق إلى موضوعه بدا بدوياً أيضاً ، حتى راح يستوحى من التراث معظم مشاهده ، ولكنه راح أيضاً يجدد فيها ، حين أخرجها - فى معظمها - من منطلق تشخيصى دقيق ، فإذا هو ورفاقه يقطعون السباسب والقفار التى تعترف بفضله ، وإذا لبأس ممدوحه «كلكل» يلقيه على خصومه ، وإذا «رجاؤه» يقرب المرمى البعيد ، «وكتائبه» تسهل الأرض العزاز ، وممدوحه يسمو «للعلى» والخطب تضمحل «نوائبه» حين يلقاه ، والأيام «تشكر» له صنائعه ، وتطيب بذلك «صبا نجد» وهو يلبس «الدهر» فعله وينشر على «الليل» خوف انتقامه ، ويقف أمام «الموت» ويجلو وجه الخليفة ، وسيفه هو «الموت» ، «والحرب» تنطق معترفة بشجاعته ، إلى غير ذلك من جزئيات بناها على أساس من التجسيد والتشخيص الذى عرف به ، وذاعت من خلاله شهرته .

وبهذا تنحو القصيدة - فى شكلها العام ومحتواها - نحو التراث إلا ماجاء فيها من جدة المعالجة التصويرية التى تكشف عن أهم الخصائص الفنية لشعر أبى تمام ، حين يستغرقه التشخيص من ناحية ، ويسيطر عليه الحرص على دقة الأداء اللفظى من المنطق البديعى من ناحية أخرى ، فهو يملأ أبياته بالطباق الذى عرف عنه

اهتمامه به ، فينشره بين «العوادي» و «الصواحب» و «صدور» الأمر «وعواقبه» ، وأهوال «الليل» و «رغائبه» ، ورجاء ممدوحه «يقرب» المرمى «البعيد» ، وكتائبه «تسهل» الأرض «العزاز» وهو ينشر مواهبه فى كل «نجد» من البلاد و «غائر» ، وهو ماصنعه مع غيره من الألوان البديعية التى نشر منها كثيراً من صور الجناس الناقص والتام به أبياته أيضاً ، فممدوحه «سالب الجبار» و «مسلوب» من قبل مادحيه ، وهو «يستحى من الله» و «يستحى الندى» ، وقد «نول» حتى لم يجد من «ينيله» و «حارب» حتى لم يجد من «يحاربه» و «المواهب» تنتشر فى أنحاء البلاد وهى «مواهبه» ، «والليث» «ليث خفية» ، ويكسب المجد كاسبه ، وأسرة ممدوحه يوم «الوغى» هم «آل الوغى» وأقاربه ، ومع هذا الحرص على الانتقاء اللفظى حرص الشاعر على توزيعه عبر نمط بديعى أيضاً ، ردَّ فيه كثيراً من إعجاز الأبيات على صدورها «ما أخشن الليل» ، أخشن منه ، ذرينى وأهوال الزمان ... فأهواله ، لأمر عليهم أن تتم ، وليس عليهم أن تتم ، رعته الفيافى .. رعاها ، إلى ملك ... على ملك ... ، إلى سالب الجبار ... فسالبه ، سما للعلا ... سمو عباب الماء ، كواكب مجد ... باءت بصغر كواكبه ، حسبك من نيل ... ليست تنال .

فهذه مجرد شواهد تنتشر بين ثنايا أبيات القصيدة ، وتبقى لها دلالتها على دور أبى تمام فى إضفاء الصنعة التى عرف بها وعرفت عنه ، على ما استوحاه من التراث ، وأعاد معالجته فى أشد الموضوعات تقليدية ، أعنى فن المدح الذى حللنا منه هذه البائية قصداً إلى إبراز مافيها من صور الصراع النفسي بين الأنا والآخر فى القصيدة الواحدة ، وكذا مافيها من صراع فنى تعكسه لغة الآخذ من القديم والمجد لمادته من واقع ابتكاره الخاص من ناحية أخرى .

(د) الأبعاد التجديدية فى مدارس المحافظين (البحترى)

ثقف البحترى الشعر من دواوين القدماء ، ودخل فى دائرة المصنفين فيه ، وسجل ذلك فى ديوان الحماسة الذى جمع فيه لستمائة شاعر فى الجاهلية والإسلام ، الأمر الذى يسمح بإدراجه ضمن مدارس المحافظين ، بل يصبح زعيم أولئك المحافظين فى عصره ، فهو صاحب مدرسة صدرت - فى جوهرها - عن أصالة تراثية ، ترتد إلى سعة إطلاع أصحابها على التراث ، وهو ارتداد لايصدر إلا عن اقتناع تام من أصحابها ، أولئك الذين جعلوا القديم أساس ثقافتهم ، ومصدر فنهم ، بل مصدر إبداعهم أيضاً .

وحين أصبح اتجاه الشعراء إلى مسألة التأليف أو التصنيف ظاهرة شائعة فى العصر ، منذ سلك أبو تمام ذلك المسلك فى حماسته ، آثر البحترى أن يضرب بسهم فى نفس الاتجاه ، محاولاً من خلاله أن يقترب من مسلك العلماء والمؤلفين ، لكى يواكب التيار الفكرى فى عصره ، كما كان يسير فى ركاب أستاذه فى فن الشعر ، وهو فى خلال مسيرته هذه لم يستسلم لتيار محدد ، بل راح يخلق اتجاهاً يجمع فيه صراعات القدم والحداثة بشكل أرضى عنه بعض النقاد الكبار ، فقد سجل له الثعالبى دوره فى تلك المزاوجة بين التراث والحضارة من خلال وقوفه على روعة معانى أستاذه ، على الرغم من صعوبة فنه ، وتكلفه فيه .

وكانت مصادر ثقافة البحترى من أكبر دوافعه إلى الإصرار على الاستمرار فى التأصيل لمدرسته المحافظة ، ويبدو أن فضل الانتماء إلى هذا التراث بكل فروعه وأصوله ، فكان من مصادره الأولى المصدر الإسلامى ، مما يدخل فيه من الآيات القرآنية التى ضمنها شعره لفظاً أو معنى ، والقصص القرآنى الذى عرض منه لقصص سليمان ، ويوسف ، وموسى عليهم السلام ، وقصة فرعون ومواقف اليهود من موسى ، وغير ذلك من قصص تؤخذ منه العظة والاعتبار ، كما ضمن هذا المصدر الإسلامى أيضاً ما أفاده البحترى من الحديث الشريف ، وإشارته إلى مصطلحات مختلفة فى علومه ، بالإضافة ، إلى الحس الإسلامى العام الذى يرتبط بسلوكه كشاعر مسلم .

وكان المصدر الأدبى أيضاً ضمن العناصر البارزة فى ثقافة البحترى وفنه الشعرى ، إذ راح يردد كثيراً من أسماء الشعراء ، مشيراً بذلك إلى إطلاعه على

أشعارهم ، وكان منهم في ديوانه «كثير» و «حاتم» و «أوس» و «زيد» و «طرفة» و «زهير» و «لبيد» و «كليب» و «بجير» و «الحارث بن عباد» و «الشماخ» و «الكميت» و «ذو الرمة» و «أبو نواس» وغيرهم ، كما أشار أيضاً إلى رؤيته الخاصة لكل من هؤلاء الشعراء ، وصور لنا ما اشتهر به فى فن الشعر ، وقد تجاوز البحترى التراث إلى ذكر بعض أسماء الكبار من شعراء عصره حين ذكر أبا تمام مشيراً إلى ما أعجب به من مطالع قصائده ومنهج مدرسته (١) .

وكان التاريخ الإسلامى مصدراً هاماً وقف البحترى عند أحداثه يستلهم منه ، ويستعرض ثقافته من خلاله ، فراح يعرض تاريخ البيت الهاشمى ، ويذكر الشعائر الإسلامية ، ويكرر القسم بالأماكن المقدسة ، ويعرض لكثير من الأحداث التاريخية ، ولذا انتشر فى قصائده كثير من الأسماء التاريخية التى يرتد بعضها إلى التاريخ القديم، والبعض الآخر إلى التاريخ الإسلامى ، وخاصة ما أفاد منه فى مهاجمة الخلافة الأموية ، والانتصار للخلافة العباسية .

ولايعنى حرص البحترى على مدرسته التراثية ، ورعايته لها ، نمطاً من استعباد التراث له ، ولاسيطرته الكاملة عليه ، بل كانت استجابته للعصر وحس الحضارة أصلاً ثانياً بارزاً فى شعره ، فهو ابن القرن الثالث ، بما شهده من ازدهار فى الحياة الثقافية والعقلية ، ونضج فى الحركة الأدبية ، وكما كان الأمر بالنسبة لأستاذه أبى تمام فى الإلمام بثقافات كثيرة متنوعة ، تكرر الموقف عند البحترى حين ألم بكثير من تلك الثقافات ، ولكنه لم يكن ليحرص على إبرازها تفصيلاً فى فنه ، ربما لاقتناعه بنظرية محددة راح يصوغ شعره على أساسها .

ويعد هذا الموقف الفنى مفتاح شخصية البحترى ، مما دفعه إلى ترديد بعض مصطلحات علوم العصر فى شعره ، منها مصطلحات شهدها علم المتفلسفة ، وأخرى انتشرت عند المتكلمين من البصيرة والمحجة وغيرها ، وثالثة كان لها صداها فى بيئات الفكر العباسى من مصطلحات الفرق الإسلامية من جبرية وقدرية وغيرها ، كما كان للأحزاب السياسية أثرها فى شعره ، حين تحدث عن التقية وغيرها من مصطلحات الحزب الشيعى .

ومن علوم العصر تأثر البحترى بمصطلحات رجال الفلك فردد بعضاً منها فى شعره ، وهو ماكان له دلالة أكيدة على أن الأصول التجديدية قد دخلت شريكاً جسوراً للتراث فى مدارس المحافظين ، الموقف الذى يمكن أن يردد للبحترى اعتباره ضد من

(١) يراجع فى تفاصيل ذلك كتاب قضايا الفن فى قصيدة المدح العباسية للمؤلف .

ذهبوا إلى تأكيد قلة حظه من الثقافة ، وخاصة ثقافة عصره ، ذلك أن شعره لايقطع أبداً بنفى هذه الثقافة العصرية ، بقدر مايؤكد انتماء البحترى إليها وإلمامه بها، كل ماهنالك أن وفرة حظه من الثقافة العربية القديمة كانت أكثر وضوحاً وبروزاً فى فنه الشعرى بمحض اختياره له وإعجابه .

ليس من الطبيعى – إذن – أن نتصور عزلة البحترى ثقافياً عن مجتمع القرن الثالث فإلى جانب اتصاله بالحياة الحضارية المترفة ، كانت صلته بأستاذه أبى تمام من المبررات الكافية لتأكيد حسه الحضارى ، وخاصة أنه كان على وعى كامل ودراية كافية بطبيعة فن أستاذه ، وإن كان هذا لم يفرض عليه نفس الاتجاه حين يسلك لنفسه مسلكاً آخر مخالفاً يتسق مع طبيعة شخصيته .

ومن الطبيعى أن نتصور أثر النشأة التراثية التى عاشها البحترفى فنه ، فهو ابن البادية فى دور التلمذة الذى قضاه فى الشام (٢) ، وهو الدور الذى كمن فى وجدانه الأدبى وترسب فى وعيه الفكرى ، فما كان ليثور عليه أو ليتمرد ، بل حاول أن ينميه، وأن يضيف إليه ، ويزاوج من خلاله ما استلهمه من المراحل البلاطية التى عاشها فى قصور الخلافة العباسية فى بغداد ، وماتلاها من مراحل شامية استيقظ فيها ، وسيطرت عليه صحوة نفسية عرفت بقوتها وشدتها كما بدت فى تصويره «إيوان كسرى» فى سينيته المشهورة ، وفى غيرها من قصائده فى الفترة الأخيرة من حياته .

من هذه الأصول المختلفة صاغ البحترى لنفسه نظرية فى الفن الشعرى ، تصور من خلالها طبيعة الشعر ، أو ماهيته من خلال إيمانه بصعوبة الصنعة الفنية فى نظمه ، والجمع بين دقة الصنعة ، وخلود الشعر ، والربط بين الفكر والشعر والصنعة لكى تكتمل له الصياغة الجمالية ، كما صاغ تصوره للأداة التى يتعامل معها، وكشف عن وعيه بحقيقة مصطلح اللفظ والمعنى ، وما شغل العصر من قضايا نقدية مختلفة ، فسجل فى شعره إيمانه بضرورة انتقاء اللفظ ، وأكثر من الكلام حول رؤيته للزينة اللفظية والزخرف البديعى ، وهى مسائل جعلته يسلك مسلك أستاذه فى مطالبته جمهوره بضرورة الارتفاع إلى مستواه ، دون أن يهبط هو إلى مستوى ذلك الجمهور ، مع الفارق بين تعبير الشاعرين عن نفس الموقف ، ففى مقابل الرد الفلسفى الذى استنكر فيه أبو تمام موقف النقاد من عدم فهمهم مايقول ، راح البحترى يسجل رأيه بشكل أكثر خشونة وبداوة حين قال :

---

(٢) انظر فى مراحل حياة البحترى كتاب «تاريخ الشعر فى العصر العباسى» للدكتور يوسف خليف.

علىَّ نحت القوافي من مقاطعها ... وما علىَّ إذا لم تفهم البقر

واستكمل الشاعر موقفه من نظرية الشعر ، حين صور وظيفته مرتبطة بالتكسب، فحوله إلى احتراف يشكل من خلاله ، أو يطلب العطاء ، كما ربط بين سيطرته على أداته الشعرية وبين إدراكه وظيفة الشعر ، فكانت الإجادة وسيلة إلى إرضاء ممدوحه ونقاده من ناحية ، كما كانت وسيلة لاستمتاعه بإحياء تراثه ، واستعراض قدراته الفنية من خلاله من ناحية أخرى .

وتبقى أمامنا فى ثقافة البحترى قضية الاختيار لنظريته ، وهى مسألة تعد من حقه كشاعر مبدع ، له أن ينهض بفنه من الزاوية التى يختارها ، ولايعنى عدم إقراره المنطق أساساً للفن الشعرى أنه لم يكن على المستوى العقلى الذى يسمح به باستيعاب ذلك المنطق ، فهو حين يرفضه إنما يرفضه عن اقتناع ببعده عن الفن ، لأنه يرى أن للشعر منطقاً آخر ، يختلف فى جوهره عن المنطق المنطقى – إذ صح هذا الوصف – لدى بيئة المتفلسفة والمتكلمين والمناطقة .

آمن البحترى إذن بضرورة رفض المنطق فى الشعر ، اقتناعاً منه – على حد تعبيره – بأن الشعر «لمح تكفى إشارته» ، دون أن يعنى هذا شيئاً من القصور عنده عما أدركه أهل الصنعة والفكر ، ولكن الصنعة والفكر شئ وإدخالهما فى الصياغة الفنية شئ آخر مختلف تماماً .

وكما صنع أبو تمام حين اختار لنفسه تحويل الأقية المنطقية إلى أقية فنية فى شعره اختار البحترى لنفسه رفض هذا المنطق ، لأنه يرى أن الشعر لايقبل بسهولة تغلغل الفكر أو تعقيد الصور ، ولذا أدلى البحترى برأيه فى قضية الصدق والكذب فى الشعر دون أن يرضخ لتيار مدرسة المتفلسفة فى عصره وعلى رأسها أستاذه أبو تمام.

ومع هذا كله ظل للبحترى ما أخذه من تيارات التجديد فى شعره ، فهو لم يستسلم تماماً لعمود الشعر الموروث ، بل أضاف إلى الصورة الشعرية ما رآه صالحاً للفن ، فحاول تعميق الصورة الشعرية ، بما يتناسب مع التراث وظروف العصر فى نفس الوقت .

وعلى هذا ظهرت الأصول التجديدية عاملاً بارزاً فى تكوين هذه المدارس التراثية مما يؤكد مانسعى إليه من تصور لأصالة العمل الفنى فى اعتماده على هاتين الركيزتين : التراث والحضارة حتى لدى الشاعر المحافظ ، فمع أشد المدارس دعوة إلى التجديد نستطيع أن نتبين خيوطاً بارزة فيها ، ومع دعاة المحافظة يظل الواقع

الحضارى قادراً على أن يطرح نفسه شريكاً للتراث يدعمه ويزيده خصوبة وحيوية أداء .

وبذلك تتأكد مقولة التفاعل الحتمى بين المادتين التراثية والحضارية إذا ماربطناها بمدارس الحداثة أو المحافظة ، فما كان للتراث فى مدارس المجددين كان للواقع الجديد فى مدارس المحافظين ، ومن خلال الاتجاهين تتبلور ظاهرة الصراع الفكرى والفنى لتظل دالة على ضرورات الحركة الأدبية من خلال العنصرين فى آن واحد .

الفصل السابع

اتجاهات المدارس ومفارقات النظرية

(١) البديع ومشكلات التجديد .

(٢) أدوار المدرسة البديعية

(١) البديع ومشكلات التجديد

ولعل أبرز سمات ذلك العصر ظهور مدرسة البديع التى تبلورت فيها دلالة المصطلح ، وتحددت ملامحه حول أوجه تحسين الكلام الأدبى ، مسلم بن الوليد ، حيث كانت تعرف قبله أوجه تحسين الكلام الأدبى بالجديد أو اللطيف (١) .

وعلى الصعيد النقدى كان ابن المعتز أول من استوقفه هذا الفن ، فحاول تحديد خصائصه وأنواعه ، وألّف من حوله كتابه المشهور «البديع» حيث أصل له فى التراث والتمس جذوره من خلاله ، ورفض نسبته المطلقة إلى المولدين إلا من قبيل الامتداد التراثى الذى سجله فى مقولته المشهورة التى صرح من خلالها بالهدف من تأليف كتابه «قد قدمنا فى أبواب كتابنا هذا بعض ماوجدنا فى القرآن واللغة ، وأحاديث رسول الله ﷺ ، وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم ، وأشعار المتقدمين من الكلام الذى سماه المحدثون البديع ، ليعلم أن بشاراً ومسلماً وأبا نواس ومن تقيلهم وسلك سبيلهم لم يسبقوا إلى هذا الفن ، ولكنه كثر فى أشعارهم ، فعرف فى زمانهم حتى سمى بهذا الاسم فأعرب عنه ودل عليه (٢) .

وهو يبدو شديد الحرص على تأكيد مقولته ، فيزيدها رسوخاً ثانية فى قوله «وإنما غرضنا فى هذا الكتاب تعريف الناس أن المحدثين لم يسبقوا المتقدمين إلى شئ من أبواب البديع» (٣) .

ومن منطلق التأكيد على قدم البديع ، وتلمسه فى الشعر العربى وغيره من الأنواع الأدبية راح ابن المعتز يحدد الألوان ، والفنون البديعية المختلفة ، فأدار حولها أكثر من حوار (٤) .

فإذا ما أخذنا فى الاعتبار برؤية ابن المعتز لقدم البديع ، وجدناه يرد لدى القدماء بالفعل من لدن شعراء الجاهلية منذ أحس بعضهم أنه سبق إلى كل جديد على ألسنة السلف ، ولم يبق إلا التكرار والإعادة ، على نحو مايبدو فى البيت المشهور فى مطلع معلقة عنترة :

---

(١) العباسي : معاهد التنصيص ٢٠١ .
(٢) كتاب البديع ١ .
(٣) نفسه ٣ .
(٤) نفسه ٥٧-٥٨ .

هــل غــادر الشعــراء من مـتردَّم   أم هل عرفت الدارَ بعد توهم (٥)

أو قول كعب بن زهير الذى رددته البيئة النقدية أيضاً :

مــا أرانـــا نقـــول إلا مـــعاراً   أو مـعاداً مـن لفظنا مكـــرورا (٦)

وكـأن ثمـة إرهاصـات مـبكرة سـيطرت على وجـدان الشـعر الأول ، منذ راحـوا يتلمسون التجديد من خلال الصياغة ، كل فى حدود طاقته الفنية ، وطبيعة معطيات عصره ، دون عمد إلى التكلف أو التصنع والتعمل ، بل كان الاستخدام البديعى عفوياً، بدليل ماسجله ابن رشيق من وروده فى البيت أو البيتين فى القصيدة الكاملة (٧) .

وتمتد مدرسة الصنعة الشعرية آخذة فى الاعتبا الإلمام السريع ببعض الألوان البديعية ، وتجد سبيلها إلى البقاء على لسان جميل بن معمر ، الذى كان تلميذاً لهدبة بن خشرم العذرى ، الذى كان تلميذاً بدوره للحطيئة ، ثم يظهر كثير عزة الذى كان تلميذاً لجميل ، وتتكامل بذلك مدرسة شعرية أساسها الصنعة والروية والأناة ، وأخذ الشعر بالتجويد والتصفية والتنقيح ، والاعتماد فى الوصف على التصوير المادى (٨) .

ويستمر تيار الصنعة الشعرية متدفقاً لدى شعراء بنى أمية ، على نحو مايبدو فى شعر الأخطل ، والفرزدق ، وغيرهم من فحول العصر ، ومع مطلع العصر العباسى يزداد الاهتمام بالبديع ، ويظهر ابن هرمة الذى يقولون عنه إنه أول من فتق البديع من الشعراء العباسيين ، فكان من الذين «يقعون عليها بالجد فى الملاحظة ، والتنبيه للواقع ، ليضيفوا بذلك جديداً إلى ماترك السابقون» (٩) .

ثم يظهر بشار بن برد ليمثل بداية عهد متمايز فى الشعر العربى فى عصر المولدين من الشعراء ، وبدا بشار على قدر واع من الثقافة العربية ، زادها عمقاً فى ذهنه ما استوحاه من فكر عقلى نتيجة صلته بالمعتزلة ، ولذا كثر فى شعره الحرص على «التفصيل والاستقصاء والتشخيص والتجسيم» (١٠) .

وقد عمد بشار إلى استخدام كثير من الألوان البديعية فى شعره ، حتى عد البديع عنه عنصراً أساسياً من عناصر التصوير الشعرى ، وراح يقيم صنعته «على

---

(٥) شرح المعلقات العشر للتبريزى ١٧٧ .
(٦) ديوان كعب ١٥٤ .
(٧) العمدة ١/١٣٠ .
(٨) فى الأدب الجاهلى ٢٧١/٢٨٤ .
(٩) تاريخ الشعر العربى د. البهبيتى ٣٦٨ .
(١٠) يراجع فى ذلك الدكتور هدارة (اتجاهات الشعر فى القرن الثانى ٥٧٢-٥٧٦) . د. أحمد كمال زكى (الحياة الأدبية فى البصرة ٥١٨-٥١٩) .

أساس من المزاوجة بين العناصر التقليدية فى الشعر العربى ، والعناصر التجديدية التى استمدها من الحضارة والثقافة المعاصرة، [١١] على أن بشاراً لم يتخذ من البديع مذهباً فنياً له يحرص عليه ، أو ينشره فى كل قصائده ، ولكن بديعه جاء متناثراً فى بعض قصائده ، شأنه فى ذلك شأن من جاء بعده من الشعراء من أمثال العتابى وأبى نواس .

أما البديع كمدرسة فنية ، وصنعة متعمدة ، فهو لم يبدأ حقيقة إلا على يد مسلم ابن الوليد الذى راح يتحكم فيه ، ويسيطر عليه ، حتى أسند لمذهبه الجديد اسم «البديع»، وصار فيه أستاذاً مباشراً لأبى تمام [١٢] .

وكان اقتران اسم مسلم بمدرسة البديع إيذاناً بتسجيل زعامته للدور الأول الذى سار على منواله من بعده فئة مشهورة من كبار شعراء العصر العباسى .

---

(١١) الفن ومذاهبه فى الشعر العربى ١٥٦-١٥٧ .
(١٢) انظر العمدة ١-٨٥ ، معاهد التنصيص ٢٠/١ ، الشعر والشعراء ٥٢٨ .

(٢) أدوار المدرسة البديعية

(١) الدور الأول

ويبدو نقاد العصر العباسى وكأنما آثروا إبراز الحقيقة والحرص عليها ، منذ أصر بعضهم على الترويج لفكرة الإصابة فى التصوير الشعرى ، وإدراجها ضمن عناصر الإجادة الفنية ، وهو ماصنعه ابن قتيبة والآمدى حين أكدا حق الشاعر من أبناء الحاضرة فى التعريج على الألفاظ المستعملة فى كلامها ، فله أن يستعملها ، ومن هنا كان الإلحاح من جانبهما على فكرة الإبانة والوضوح ، وتفضيل شاعر الطبع (المطبوع) على شاعر الصنعة (الصانع) ، ومن هنا كان أيضاً موقف النقاد فى بيئة اللغويين ضد الغموض والتكلف فى صنعة الشعر .

وربما كشف تعلق النقاد بفكرة الطبع هذه عن شدة تعلقهم بالقديم ، وتقديرهم لأصحابه ، مما دفعهم إلى حث الشعراء باستمرار على ضرورة تمثله ، تقديراً منهم لدقة العلاقة بين الأصالة المستوحاة من هذا القديم وبين الإبداع المستوحى من طبيعة الشاعر وثقافة عصره .

من أجل ذلك كان لمدرسة المحدثين مجموعة من التشبيهات المختارة ، عرفت بتمايزها ، كما كان لهم مجموعة من المعانى المتداولة فى عصرهم ، ومع هذا لم يستطع هؤلاء الشعراء أن يتخلصوا – فى كثير من الأحيان – من معانى المتقدمين الذين فتحوا باب القول ، ونهجوا لهم الطريق ، فكان لهم فضل السبق ، واستلئاق المعانى ، وصعوبة الابتداء كما قرر ذلك النقاد ورصدوه كمسلمات بديهية فى النقد الأدبى .

من هنا بدت صعوبة دور المحدثين ، إذ أصبح على الشاعر أن يتصارع وأن يتأمل ، وأن يحسن التأمل مرتين : عليه أولاً أن يتأمل حياته ، وحياة عصره ليصدر عنها فى تصويره ، وعليه ثانياً أن يعيش تراثه عن وعى كامل به فيما يتعلق بفنه وأدواته ، ثم عليه فى النهاية أن يرضى نقاد عصره ، وهو مالايتأتى له إلا بالإصابة فى التشبيه ، والتوليد فى المعانى ، ومحاولة الإضافة فيها على ما انتهى إليه الأسلاف، وبهذا يصبح من الطبيعى أن يؤخذ فى الاعتبار موقف الشاعر من القدماء ، ويصبح هذا الموقف محوراً لتوزيع الشعراء بين محافظين ومجددين ، تبعاً لمستوى

القرب من القديم أو البعد عنه ، وفى كلتا الحالتين كان على الشعراء تغطية الأخذ عن طريق التجديد فى الصنعة الشكلية ، وقد أقدم أنصار الجديد ومنهم – على سبيل المثال – مسلم بن الوليد وأبو نواس غير خائفين ولاحذرين ، فوصفوا الحياة الجديدة جملة وتفصيلاً ، وكان لهذا الوصف قيمته فى خدمة التاريخ ، حيث عرض محتوى جديداً صدر عن واقع جديد ، كما ظهرت قيمته الفنية فى التجديد فى فن الشعر ، وكان من نتيجة هذه الإزدواجية ، أو الصراع بين القديم والجديد ، ظهور الخلاف بين القدماء والمحدثين ، ومنه اختلاف فى اللفظ نشأت عنه مدرسة مسلم بن الوليد التى خرجت من تلاميذه أبا تمام والمتنبى ، وأمثالهما من أصحاب البديع ، واختلاف آخر فى المعنى نشأت عنه مدرسة خرجت البحترى وغيره من الشعراء الذين حرصوا على اللفظ القديم ، والصورة القديمة ، حتى فى التعامل مع المعنى الجديد ، وهؤلاء آثروا ألا يتكلفوا بديعاً أو استعارة ، ومن هذه الزاوية عد كثير من النقاد مسلم بن الوليد أستاذاً فى مدرسة البديع العباسية ، وجاء تركيز بعضهم على معالم صنعته الشعرية ، ومحاولة المقارنة بينها وبين مستوى الصنعة الفنية عند غيره من الشعراء من معاصريه أو تلاميذه ، وقد راح الآمدى يعقد المقارنات بين مسلكه الفنى ومسلك تلميذه أبى تمام فى نفس الاتجاه ، وهى مقارنات كانت لها وجاهاتها من هذه الناحية، أعنى كون الشاعرين كليهما من أئمة الصنعة البديعية فى العصر العباسى ، تلك الصنعة التى احتلت مكانة بارزة فى عالم التجديد فى العصر ، وظل لمسلم فيها مكان الأستاذية ، إذ ظل شعره يتمتع بالسهولة أكثر من شعر أبى تمام ، فلم يكلف جمهوره الأعباء التى فرضها أبو تمام على جمهوره ، حين طالبه بضرورة الارتفاع إلى مستواه .

وبهذا يصح اعتبار مسلم أول من أخذ نفسه بالصنعة البديعية باعتبارها معلماً تجديدياً ، يدخل فيه الاعتداد بفكرة المدرسة الفنية ، مما شجعه على الإكثار منها ، فلم يكن فى الأشعار المحدثة من قبله إلا النبذة اليسيرة فى دائرة هذا الاستخدام البديعى ، وربما دفعه الحرص على الصنعة إلى التأنى فيها ، والإجادة حتى عده بعض النقاد «زهير المولدين» .

وإذا كنا هنا بصدد موقف تراثى يجب تبين حدوده وخيوطه الدقيقة فى فن المدرسة الجديدة ، فلعل أول مايلفت النظر فيها أن فن البديع ذاته لم يكن فناً جديداً تماماً فى هذا العصر ، فقد سبق استعماله – كما رأينا – عند شعراء العرب المتقدمين ، وأصبح علامة بارزة فى صناعة الكثيرين منهم ، ولم يبق للمحدثين إلا دورهم فى تحويل العملية الشعرية – فى جملتها – إلى فن وصنعة يتبارى فيها الشعراء ، وحين

تضيق بهم السبيل ينتهى التجديد إلى مجرد تغيير فى العبارات ، أو تبديل فى الألفاظ، دون الاهتمام بالخضوع الكامل لما يقتضيه المعنى فى بعض الأحيان ، فقد سيطرت عليهم الرغبة الجامحة فى إحداث الطرب فى السمع ، وهو ما أدى إلى تركيز الاهتمام على اللفظ ، وبالتالى جرى الشاعر وراء البديع بألوانه المختلفة .

وقد شاع هذا الاتجاه فى العصر ، مما يجعل من غير التعسف أن نعرفه – فى ضوء الفترة التى انتشر فيها – بأنه مدرسة فنية أو مذهب فنى ، وخاصة إذا سجلنا – وهذا ضرورى – تقارب الإطار الشعرى الذى دار فيه كثير من الشعراء فى أسلوب المعالجة الفنية من خلال الصورة والمعنى معاً .

ركز أنصار مسلم على البديع ، وإن سبق إليه – كما قلنا – عند كثير من الشعراء مثل بشار وغيره ، ولكن تظل لمسلم مكانته ، لما أحرز فيه من تفوق على الأسلاف فى هذا المجال ، حيث استطاع أن يدفع البديع خطوات واسعة ، جعلته فيه أستاذاً يقتدى به الشعراء وعلى رأسهم أبو تمام .

وعلى هذا يصح – حين نقف عند مدرسة مسلم – أن نسجل له فضل السبق فى هذا الفن البديعى ، مع الاعتراف المستمر بهيمنة الحس التراثى عليه ، وعلى الفن الشعرى كله ، كما يظل المسلم فضل الإجادة ، إذ نأى بهذا الفن عن التكلف الذى أخذه النقاد على تلاميذه ، على غرار مالاحظ الآمدى حين قال فى معرض حديثه عن أبى تمام أنه شديد التكلف صاحب صنعة ، يتكره الألفاظ والمعانى (١٣) ، ويبرر لهذا التكلف ببعد شعره عن مسلك الأوائل ، فهو لم يسر على طريقتهم ، لما فيه من الصور الجديدة التى سيطرت عليها الاستعارة والتشخيص ، من هنا جعله تلميذاً مجدداً ، يمكن أن يسير فى حيز مسلم ، ومن حذا حذوه ، ويبدو من نظرة القدماء أن بعضهم قد أساء الظن بمذهب مسلم فى البديع حين تطرف فى إصدار الحكم عليه ، فالآمدى يقول أنه أول من أفسد الشعر ، ثم اتبعه أبو تمام حين استحسن مذهبه ، فسلك طريقاً وعراً ، استكره الألفاظ ، ففسد شعره ، ونشف ماؤه .

ولكن يظل من الواضح أن مقياس الحكم لاينتهى إلى البديع نفسه ، بقدر ما ينتهى إلى الكثرة المفرطة فيه ، وهى الكثرة التى بدت بوادرها فى الانتشار فى شعر مسلم ، ثم زادت بشكل واضح على يد تلاميذه من بعده ، ولذلك ذهب أبو الفرج إلى أن مسلماً كان أول من أطلق هذا المصطلح – يعنى البديع – وهو فيما زعموا أول من قال الشعر المعروف بالبديع ، وهو لقب هذا الجنس البديع واللطيف ، وتبعه فيه جماعة

---

(١٣) الموازنة للآمدى ١/١١٧ .

أشهرهم أبو تمام الطائى فإنه جعل شعره كله مذهباً واحداً فيه (١٤) .

كما يظل تفسير انتشار البديع كظاهرة فنية مشدوداً إلى الواقع الاجتماعى الذى عاشه الشاعر ، كما عاشه من سبقه إليه على سبيل التمهيد ، فمنذ خروج العرب من جزيرتهم اتسع اتصالهم بالأمم الأخرى ، وساد الترف المجتمع الجديد ، مما ساعدهم على التأنق فى حياتهم ، فكان من الطبيعى أن يصبغ أدبهم بهذه الصبغة الجديدة ، وأن يكثر الشعراء من البديع استجابة لحياة عصرهم ، وتعبيراً عن طباع صراعاته المتميزة .

ومضى مسلم – زعيم المدرسة الجديدة – يصنع شعره متأثراً فى ذلك بالطابع الثقافى فى عصره ، وبيئته الاجتماعية ، التى ألم بجوانب من حضارتها وسبل العيش فيها ، إذ يروى أن أباه كان ينسج خيوطه ، فراح مسلم يستلهم صنعته ، ليعكس جانباً منها فى صناعة شعره على نفس المنوال ، فحرص على تحقيق الانسجام بين خيوطه الفنية التى تعددت ألوانها ، فأخرج منها نسيجاً جديداً حول قصائده إلى أثواب موشاة ، تكثر فيها الخيوط الملونة الدقيقة فى تداخلها وتوافقها وانسجامها .

ولاتخفى إفادته من ثقافة عصره ، مما قوى ذهنه على التجريد والتوليد ، وكان من حسن حظه أن تخلو نفسه من هموم الحياة التى سيطرت على غيره من الشعراء ، فاقتصر من همومه على الجرى وراء إشباع رغباته ، من خلال مواكبة تيارات اللهو والمجون ، وأتاحت له حريته أن يتلاعب بالألفاظ كما يحلو له ، حتى استطاع السيطرة على زمام البديع ، وتحويله إلى مذهب ، أو مدرسة فى الفن الشعرى .

ولم تقف ثقافة العصر عند حد صقل ذهن مسلم فحسب ، بل عاش صراعات تراث البيئة بين ماض وحاضر ، وهو ابن بيئة لغوية جعلت جل اهتمامه التركيز على اللغة ، ورواية الشعر وعرض نماذجه القديمة ، وكان لمسلم حق الاختيار ، فكانت المحسنات والزخارف مما شد انتباهه ، كما شدت انتباه بعض الرواة فوقفوا عندها ، حتى ليصبح اعتبارها تراثاً شعرياً أصيلاً فى مرويات الشعر القديم .

وربما شجع مسلماً على الإكثار منها ما رآه من ندرتها عند القدماء ، فاشتد إعجابه بها ، ورأى فرصته قائمة فى الإضافة إليها ، والتزيد فيها ، حتى فتح فى البديع باباً جديداً راح يبتكر فيه المعانى الدقيقة ، ويجود فى الاستخدام اللفظى ، حتى

---

(١٤) الأغانى ١٧/١٨ .

أحرز ما أحرزه من تفوق وسبق فى هذا المجال ، واستطاع الشاعر المجدد أن يثبت براعته فى التوفيق بين اللفظ والمعنى حين عرج على الصورة الحضارية الجديدة التى تضافرت مع حياة مجتمعه وصدرت عنها ، ولم تقل براعته هذه عن قدرته على التوليد فى الصورة القديمة ، وإبرازها فى شكل جديد ، وكل هذا ميزة عمن قبله ، فاستخدم البديع فى توليد المعانى وإخراجها فى صورة جديدة تتحقق فيها ذاته ، وتبرز فيها طبيعة عصره ، ويظل التراث حارساً أميناً يراقبها ويرعاها ، ويمنحها الأصالة وحق البقاء .

ومع هذا كله لم يسلم فن الشاعر المجدد من أن يصبح موضوعاً للجدل والخلاف بين النقاد القدماء والمحدثين ، فقد هاجمه النقاد تحت دعوى إسرافه فى البديع والزخرف اللفظى ، ووقف بعض المحدثين يؤيد مسلكه الفنى ، انطلاقاً من إدراك الطبيعة النوعية لما حققه الشاعر من قدرة فنية فى إبداع الصورة ، وإخراجها جمالياً عن طريق استخدام البديع ، ثم ما أفاده منه فى التشكيل الجمالى للصورة فى نفس الوقت الذى لم يغفل فيه المعنى ، أو يجور عليه بل يخدمه ويفيده ، وهو بذلك ينأى عن الجرى وراء الزخرف لذاته ، إذ نجح فى توظيفه فى خدمة الصورة والمعنى فى نفس الوقت .

إلى هذا الحد استطاع مسلم أن يستغل البديع بشكل فنى دقيق فى تشكيل صور شعره ، وتبقى بعد ذلك مسألة الحكم له أو عليه بالإجادة أو التقصير رهناً بدقة هذا الاستعمال ، وهو ماتكشفه النماذج البديعية فى كثير من شعره ، فمن صوره التى لعب فيها البديع دوراً بارزاً ما جاء به من توزيع موسيقى مقبول يزيد من إشراق الصورة ، ويحسن من إيقاعها فى قوله يمدح يزيد بن مزيد :

موفٍ على مُهَجٍ فى يوم ذى رهج كـأنه أجـلٌ يسعى إلى أمل (١٥)

فقد جعل لكل شطر منه قافيتين مغايرتين لقافيتى الشطر الآخر ، وهو مايكسب البيت ذلك الإيقاع الموسيقى المقبول الذى يحققه اختيار اللفظ وسيلة لهذا الأداء وهو مالايصدر إلا عن فنان يتحكم فى أدواته ، ويجيد السيطرة على فنه ، مما يحقق له الإبداع المتميز فى عرض الصورة الشعرية ، وخاصة حين يمزج بين المستوى الصوتى والمستوى البصرى فيها ، إذ يجعل فرس ممدوحه تخوض المعركة ، فيوفى على المهج يقتلها فى يوم الحرب الذى يبدو مليئاً بالغبار ، وكأنه بذلك يعمل عمل

(١٥) ديوانه ٩ .

الأجل حين يأتي ليقضي على الأمل ، فهذا الأداء في المستوى البصري يكتمل بذلك الإيقاع الموسيقي الذي يحققه تناغم الكلمات التي اختارها الشاعر من خلال الجناس بين «مهج» و «رهج» وبين «أمل» و «أجل» .

ولم يشتد إعجاب النقاد القدماء وحدهم بهذا البيت بل إن مسلما نفسه أعجب به، إذ يذكر ابن رشيق أنه – أي مسلم – قال لأبي العتاهية : والله لو كنت أرضى أن أقول مثل قولك : الحمد والنعمة لك ، والملك لاشريك لك ، لبيك إن الملك لك ، لقلت في اليوم عشرة آلاف بيت ، ولكني أقول :

موفٍ على مُهَجٍ في يوم ذي رهج   كأنه أجلٌ يسعى إلى أمل

وكأنه يقر بأنه يعرف حق فنه عليه ، ويدرك قيمته لديه ، كما يعي ضرورة إجهاد نفسه في صياغته ، ويأخذها بنوع من الكد الذهني حتى يخرج الصورة بعد محاولات الإجادة فيها وإتقان صنعتها ، وبذلك يصبح من حقه ماقاله عنه ابن رشيق من أنه «صاحب رؤية وفكرة لايبتده ولايرتجل» (١٦) .

وهكذا اشتد حرص مسلم على أن يجعل من شعره معرضاً للألوان البديعية المختلفة ، ففي الكثير من صورة يتألق الجناس والطباق وغيرهما من ألوان البديع ، مما يؤكد حرصه على تلك الصنعة التي حاول تحويل الشعر بواسطتها إلى نمط من النحت والزخرف والتنميق .

وعلى ذلك برزت عنايته بالموسيقى ، وكثرت النماذج الدالة على تلك العناية ، فلم يقف عند حد التلاعب باللفظ ، بل امتد ليبدأ من التلاعب بالحرف الواحد ، حين راح يتعمد تكراره في أكثر من كلمة ، كما نجد ذلك في تكرار حرف الجيم والباء في قوله :

ذاك الرجاء المستجار بجوده   من نائبات الدَّهر حين تنوب

كالكَهل مقتبل الشَّباب يزينه   حلمُ التكهُّل والشبابُ أريب (١٧)

كما راح يورد مايسميه البديعيون «حسن النسق» ليؤكد الموسيقى الصوتية في شعره في أبيات متوالية ، تسجل إصراره على الصنعة البديعية كما في قوله :

---

(١٦) العمدة ١٢٨/١ . (١٧) ديوانه ٢٠٩ .

حلوُ الشمائل ، مأمونُ الغوائل ، مأ مول النوافل ، محضٌ زنده وارى
الله ألبسـهُ فى عـود مَغـرسـه ثيـابَ حَمـد نقـيَّاتٍ من العـار
الجودُ شيـمـتـه كـالبـدرِ سُنَّتـهُ يكاد أن يهتدى فى نوره السارى (١٨)

إذ جعل الإيقاع الصوتى أساس البديع اللفظى فى صوره الفنية ، وتبقى له أنه استطاع أن يجعل كل ذلك فى خدمة معانيه ، حين حاول توفير البديع فى كثير من قصائده دون أن يقتصد فى ذلك ويظل محموداً له أيضاً أنه استطاع توظيف البديع فى خدمة الصورة ، فلم يأت به – فى كثير من الأحيان – غرضاً فى ذاته ، بل على العكس من ذلك ، فقد نجح فى تسخيره فى زيادة وضوح المعنى ، مع جمال الإيقاع الموسيقى ، حين بعد به عن الغرابة والتكلف وآثر المعانى القريبة .

ولعل هذا هو محك تفضيل بعض النقاد لمسلم بن الوليد على أبى تمام فى هذا الاتجاه ، فهما يشتركان معاً فى العناية بالألفاظ ، لكن الأول يتجنب التكلُّف الذى أصبح سمة فنية طاغية فى فن الثانى ، وهو مما أثار الخصومة حوله فيما بعد .

وإذا كان مسلم قد خضع لقياس الأدب بالمقياس البديعى عند النقاد حين استحسنوا صنعته التى حولت الاستخدام البديعى إلى مستوى راق من مستويات العناية بالصورة الشعرية ، فإن خضوعه للتراث ظل أساساً راسخاً لايتزلزل أمام مقومات التجديد ، بقدر مايدخل بين خيوطه ، ولاشك أن ارتباطه بالتراث على هذا النحو هو ماجعله مقبولاً لدى المدارس النقدية ، وخاصة اللغوية ، ومن سار على نهجها فى التمسك بالتراث .

وبهذا تسقط مبررات النقاد فى الهجوم الذى وجه إليه ، ذلك أن حقيقة ما صنعه فى هذا المجال أنه قام بعملية انتخاب جيد للمدرسة التى آثر أن يتزعمها ، ولم تخطئه الأصالة فى هذا الاختيار حين عرج على التراث ، فاختار منه الشريحة التى اقتنع بها ، فحرص عليها ونماها حتى صارت جزءاً من كيانه الفنى .

وبهذا حاول مسلم تجاوز أزمة الصراع بين الموروث وبين استجابته لحياة عصره بما اتسمت به من مادية براقة مترفة ، اعتمدت – فى جوهرها – على الزخرف والزينة ، فاتخذ منها ركيزة له رأى من خلالها العيش لذة حسية ، ورأى الفن نشوة وانسجاماً كان من الضرورى أن ينعكس فى شعره فيحكى شخصه وظروف

(١٨) ديوان صريع الغوانى ٣١٩ . وانظر لمزيد من التفاصيل فى هذا الجانب «الصورة الفنية فى شعر مسلم بن الوليد» للمؤلف .

مجتمعه معاً .

والمم أن الشاعر لم ينس نفسه وسط هذه التيارات التى تصارع معها ، إذ ظلت قدرته على استيعاب التجربة وتوصيلها أمراً مقرراً ، فلم تختف التجربة من صوره الشعرية ، ولم يقف البديع عنده حائلاً دون ظهورها ، بقدر ماساعدها على أن ترد من وراء ستار شفاف ، قوامه الزخرف اللفظى الذى يخدم التجربة فى إخراجها وتوصيلها فى شكل فنى جديد له جاذبيته الخاصة ، دون أن يتحول إلى غاية فى ذاته ، إلا فى قليل من صوره وهذه التقطها القدماء ووقفوا عندها ، وآخذوه عليها .

وظل اتخاذ مسلم من البديع مذهباً دليلاً على شدة ارتباطه بالتراث وتفاعله معه ، فهو لم ينفك منه ، ولكنه أضاف إليه وجدد فيه ، خاصة حين نجح فى تحقيق الاتساق بين الصياغة الجديدة بما لها من جمال وروعة ، وبما تصدر عنه من خيال وقوة فى المعانى التى حافظ فيها على أساليب القدماء ، مما يحدد موقعه الحقيقى فى مدرسة البديع التى تجاوز فيها مستوى الزخرفة اللفظية ، إلى استخدامه أداة الأفكار والمعانى ، ورصد الأبعاد الحقيقية للتجربة الشعورية .

ولم يكن اتخاذ مسلم بديعه وسيلة للزخرف إذن مجرد أثر حضارى انعكست فيه مظاهر الحياة العامة على مقومات الحياة الفنية عنده إلا حين أكثر منه ، حتى قال ابن المعتز أنه حشا به شعره ، ولكنه كان فى معظم الأحيان استجابة دقيقة لروح التراث ، ورغبة صادقة فى التعلق به ، والحرص عليه ، والإضافة رليه وتجديده ، فطالما كان هذا البديع متسقاً مع نفسية الشاعر وشخصية الفنية متفاعلاً معها ، وصادراً عن تراث طويل ارتبط به الشاعر وقبله مهيمناً على فنه ، مما أكسبه فى النهاية أصالة تحمد له ، كما نشر فى شعره كثيراً من الحيوية والنضج ، الأمر الذى يميزه عن أصحاب المدارس التجديدية التى جاءت من بعده وتتلمذت عليه .

وهكذا تحولت القصيدة عند مسلم إلى بناء فنى شامخ يلتقى فيه جمال الصياغة بوضوح المعنى ، وتبرز من خلاله صراعات نفسية الشاعر بين ظروف بيئته ومنهج عصره ، وماظهر من طبيعة تفاعل القديم مع الجديد ، ليؤكد من ذلك كله أن الشعر صناعة شاقة ، يعتمد فيها المبدع على كل مالديه من طاقات خيالية وذهنية ، وله أن يجعل منه معرضاً طيباً لثقافته وفكره ، ليثبت بذلك أن مدارس التجديد الفنى لابد أن تقوم أيضاً على أساس من الاحترام للتراث مهما بدت جديدة ، ولابد – أيضاً – من أن يستمر الصراع بين القديم والجديد ، فهو من طبيعة الأشياء .

(٢) الدور الثانى

يمثل أبو تمام المرحلة الثانية فى مدرسة البديع العباسية ، إذ حمل لواء هذا الاتجاه ، فكان تلميذاً أميناً لأستاذه مسلم بن الوليد ، وإن كان قد فاقه حين أخذ نفسه بثقافة أكثر عمقاً واتساعاً وتنوعاً ، جعلت نقاد العصر يعدونه «عالماً» ، وجعلته هو نفسه يحدد موقفه من الفن الشعرى من منظور جديد ، حاول فيه أن يزاوج بين الفكر والشعور ، أو بين العقل والوجدان ، أو بين الطبع وصنعة الكد الذهنى .

تعد مدرسة أبى تمام إذن امتداداً طبيعياً لمدرسة مسلم التجديدية ، مع الاعتراف بحقها فى تلك الإضافات التى فرضتها طبيعة ثقافة العصر بفروعها المختلفة ، وهى ثقافة عكست أبعاد الرقى العقلى الذى شهدته الحضارة الجديدة فى المجتمع العباسى ، والتى بدا أبو تمام شديد الشغف بها ، قادراً على استيعابها ، وتحويلها إلى مصدر ثراء لفنه الشعرى .

ومع هذا الرقى زاد بروز الأصول التراثية ، وظهرت قدرات الشعراء على الإفادة منها ، والتعامل معها ، والإضافة إليها ، ومن ثم يمكن تلمس بعض الأدلة الموضوعية التى تسجل دخول التراث أصلاً فى فنهم ، من مثل موقف بعض المحافظين من فن هؤلاء المجددين ، كما ظهر فى سياق موقف البحترى من أستاذه أبى تمام على الرغم من اختلاف المدرستين فى طبيعة المسلك الفنى لكل منهما ، فمن المعروف فى التاريخ الأدبى أن أبا تمام – الشاعر المجدد – لقن البحترى – الشاعر المحافظ – درساً دقيقاً فى صناعة الشعر ، استطاع البحترى أن يعيه ويلتزمه ويسبر أغواره ، دون أن يأبه فى ذلك بمؤاخذة النقاد ، فقد توافرت له شجاعة الاقتداء، وساندتها قدرته على الاختيار والتغيير فى المنهج الفنى الذى اقتنع به ، ووضع أساساً لمدرسته بعد ذلك .

ويكاد موقف البحترى من أبى تمام يحدد حقيقة موقفه من فنه ، وإن كان يعترف بأن ثمة اختلافاً بين منهجه ، وبين مسلك أستاذه ، ولكنه الاختلاف الذى لم يجعله ينكره حقه من الأستاذية ، بل راح يعترف بفضله اعتراف وفاء ، جعله كثير الكلام حول شاعرية أبى تمام وعجزه عن التفوق عليه ، أو حتى عن اللحاق به .

ومن المتوقع ألايصدر مثل هذا الإعجاب إلا عن قناعة فنية ترضى ذوق

البحترى نفسه كشاعر محافظ ، أعنى أن ثمة خيوطاً تراثية تعيش - بالضرورة - فى فن المجددين - والقياس هنا على أبى تمام - تجعل البحترى وغيره من المحافظين قادرين على الاعتراف الصريح بتلك المجاملة لأستاذهم ، مهما أدرجهم النقاد فى دوائر التجديد الفنى فى حركة الشعر .

ومن هذه الأدلة الهامة أيضاً موقف المجددين من نظرائهم ، كما يبدو من موقف ابن المعتز - الشاعر المجدد أيضاً - من فن أبى تمام ، وتردده فى حسم موقفه منه ، ومن فنه ، حتى وقع هو نفسه فى صراع واضح بين ماهو بصدد تأييده ، وماهو بصدد الهجوم عليه ، فهو ينتمى إلى بيئة ثقافية راقية ، راح يحكم على أبى تمام ، فيهاجمه ، ليبين من خلال هجومه طبيعة المسلك الفنى الذى ارتضاه لنفسه ، وهو لم يهاجم فى أبى تمام انتماءه التراثى ، بقدر ماهاجم ما انتشر عنده من الإغراق فى التجديد ، مما لايستند - فى كثير من الأحيان - إلى أصل تراثى قديم ولعل هذا الموقف هو مادفع البعض إلى وضعه فى طبقة جمعت بين الاتجاهين أو المذهبين : اتجاه أبى تمام واتجاه البحترى ، حيث يحاول تعمق الأفكار والمعانى الحديثة ، كما فعل أبو تمام ، وابن الرومى ، فى الوقت الذى حاول فيه المحافظة على عذوبة الأسلوب وجماله وتوشيته بآثار الصنعة ، قديمها وجديدها ، كما فعل البحترى وغيره من شعراء مدرسة المحافظين .

ولايخفى ماسيطر على ابن المعتز من حرص فى أحكامه المتناقضة على أبى تمام وفى حكمه للبحترى ، فقد أبدى إعجابه بشعر البحترى ، وهو شعر يمكن رده فى كثير من جوانبه إلى أصول مشتركة مع شعر أبى تمام ، سواء عن طريق الأخذ المباشر منه ، أو الأخذ غير المباشر من مصادره الأصلية ، فثمة نقاد التقاء كثيرة بين الشاعرين على مائدة الإبداع الفنى .

وحاول ابن المعتز أن يرصد ماوقع فى شعر أبى تمم من هنات (١٩) ، فرآها ماثلة فى بعض الألفاظ التى تستغلق على الفهم - أحياناً - وهو الأمر الذى سجله فى صياغة رسالته المشهورة التى خصصها حول عرض مساوئ أبى تمام ، وربما قصد ابن المعتز من صياغة تلك الرسالة أن يظهر معارضته الشديدة لأولئك الذين أسرفوا فى التجديد ، وبهرتهم مادة الحضارة ، فطغت على صنعتهم ظلالها ، حتى كادوا يفتقدون السند التراثى الأصيل تحت وطأة هذا التجديد ، ولذا تحول هجومه من أبى تمام إلى أولئك الذين حكموا له بالأستاذية المطلقة فى فن البديع ، وحاول صياغة

---

(١٩) انظر رسالة ابن المعتز فى مساوئ أبى تمام فى الموشح للمرزبانى .

الموقف فى شكل نقدى عام ودقيق ، يرد فن البديع إلى أصوله التراثية الأولى ، ويبين تكلفه الشديد فيه ، وكلفه الشديد به ، ويصور خطأ من جعلوه مثلهم الأعلى لمجرد تتبعه هذه الفنون وتكلفه فيها ، مما أوقعه فى دائرة استكراه الألفاظ ، حيث أتى فيها بكثير من التعقيد ، وصور الغموض والالتواء .

ومع هذا كله تظل شهادة العصر لأبى تمام ، لا عليه ، حيث نصّبه كثير من النقاد زعيماً لمدرسة شعرية ، تركت آثارها واضحة فى الشعر العربى ، بما حوته من عناصر الابتكار والتجديد ، وبما استندت إليه من أبعاد تراثية عميقة فى أصالتها ، فكانت صورة صادقة من صور الصراع الفنى فى العصر ، خاصة حين يرتبط هذا الصراع بثقافة الشاعر وفكره .

وبذا أصبحت وسائل أبى تمام فى التعامل مع الأداة سمة رئيسية من سمات التجديد عنده ، أعلى بذلك حرصه على تحميل الألفاظ أكثر من مجرد دلالتها الحقيقية ، من خلال اعتماده الدائم على المجاز ، أو عرض الصور التشخيصية عبر مستوياتها الفنية المتعددة ، من تصوير المعنويات والمجردات ، وهذه اللغة التصويرية – فى جملتها وتفصيلاتها – تنتهى بصاحبها إلى عمق تراثى حين يضرب بجذورها فى أعماق الزمن ، حيث يمكن أن نعود بالاستعارة والمجاز عموماً إلى صور القدماء منذ كانت مجالاً خصباً للتداول فى فن الشعر ، لم يترك منها المتقدمون للمتأخرين – من أمثال أبى تمام – شيئاً سوى إخراج اللفظ عن دلالته الدقيقة عن طريق استخدام مايوحى به اللفظ من معان أخرى ، أو استبطان كل طاقات اللغة وإمكاناتها الإيحائية، الأمر الذى يرتبط بقدرة الشاعر على استيعاب اللغة وفهم مستوياتها التقريرية والتصويرية على السواء .

من الطبيعى – إذن – أن نتصور انعكاس ثقافة العصر وحضارته بما حوته تلك الثقافة من أنواع المعرفة الإنسانية وأنماط الفكر فى شعر أبى تمام ، فكان من حقه أن يزاوج – كما قيل – بين فكره ووجدانه ، أو يجمع بين عقله وشعوره ، وكان من حقه أيضاً أن يصور موقفه الخاص – أو يطرح رؤيته الخاصة – لعملية الإبداع فى الشعر ابتداء من تصوره لماهية هذا الشعر فى مسألة التوفيق بين الفكر والعاطفة أو الصدور عنهما ، أو رؤيته للأداة وكيف يتعامل معها على مستويات إيحائية مختلفة فى درجات التصوير ، أو على مستويات زخرفية متنوعة من حيث التعامل الصوتى والمعنوى ، أو موقفه من الوظيفة التى رآها فى معظم مدائحه – بصفة خاصة – من منظور القدماء فى إرضاء أذواق النقاد والممدوحين ، وإن كان قد أضاف إليها من

موقفه الخاص محاولته الارتفاع بمستوى جمهوره حين طالب الجمهور بأن ينهض إلى مستوى الخاصة المثقفة ، حتى يفهم شعره ويعى مايقوله ، لعله يحفظ للشعر بذلك مكانته كفن رفيع لاينبغى أن يهبط إلى مستوى السوقة ، كما أضاف إلى الموقف المدحى ماتصوره من رسم المثل العليا أمام الممدوحين فكان له فضل ابتكار تلك الوظيفة التى أوجزها فى قوله :

ولولا خلال سنها الشعر مادرى   بناة العلا من أين تؤتى المكارم

وهكذا اشتد ارتباط أبى تمام فى تجديده بالتراث ، فحين عرج على عرض موضوع من موضوعات شعره ، أو لنقل حين ألح على اختيار شريحة اجتماعية بعينها متخذاً منها موضوعاً لفنه ، لم يكن ليلجأ إلا إلى الماضى البعيد بالدرجة الأولى . ولعل هذا هو السر الكامن وراء إشارته المتكررة فى شعره إلى أيام العرب ، وحوادث التاريخ، والقصص القرآنى ، وأمثال العرب القدماء ، حيث راح يستعرض أو يستعين بما استقر فى وعيه ، وماكمن فى وجدانه من ثقافة واسعة يرتد قوامها الأساسى إلى تلك المنابع التراثية لما لها من الأصالة والقدرة على الهيمنة على الفن الشعرى كله .

لقد برزت نوافر الأضداد كما لو كانت معلماً خاصاً وجديداً تماماً ، يتميز به فن أبى تمام فى سياق مدرسته التجديدية ، وهى – فى حقيقة أمرها – لاتتجاوز كونها درجة من درجات التصوير نهض بها الشاعر ، وعرفها من قبله أصحاب البديع تحت اسم الطباق حيناً ، وتحت اسم المقابلة فى معظم الأحيان ، وإن كانوا قد ربطوا الطباق باللفظ والمقابلة بالمعنى .

ومع هذا فنحن لانشكك هنا فى تلك العلاقة الوثيقة بين تنافر الأضداد وبين طبيعة البعد الثقافى الجديد الذى تشكلت من خلاله عقلية أبى تمام ، فما كان له أن يكثر منها أو أن يتعمد الإتيان بها فى شعره إلا استجابة لرؤاه الخاصة للأشياء ، وانطلاقاً من حرصه على ضرورة توفير نوع من الكد الذهنى ، وإعمال الفكر فى تبين الأبعاد المختلفة لما يقع تحت حسه فى عالم الواقع ، ولكن الذى نؤكده هنا هو ارتباطه فى جانب آخر منه بهذا العمق التراثى ، فهو لم يخلق هذا التنافر من فراغ ، بل صدر عن تكوينه التراثى أولاً ، ولذا يظل محموداً له أنه لون هذا التكوين بطبيعة فكره ورغبته فى الجدل الذى عرف عنه ، ثم يبقى عليه أنه حين أعجب بهذا الاتجاه أسرف فيه إسرافاً شديداً ، حتى صار السمة الغالبة على شعره ، مما زاد فى غموضه ، حتى استغلق فهمه فى بعض الأحيان على بعض النقاد .

ويكفى فى محاولة التعرف على الأصول التراثية فى مدرسة أبى تمام أن نرى

درجات الإلتزام الفنى التى فرضها الشاعر على نفسه ، خاصة حين عرض – فى كثير من قصائده – لتصوير مشاهد الأطلال التى كانت واقعاً جاهلياً ، تحول إلى مجرد تقليد فنى تفوح منه رائحة التراث ، وهو مايصح الاعتداد به كاعتراف صريح من صاحبه بارتباطه الوثيق بأهداب هذا التراث ، وقياساً على هذا التقليد نجد عنده حديث الغزل وعرض ذكريات الشباب ، وتكرار شكوى الشيب فى مقدمات مدائحه ، ومن هنا – أيضاً – يبدو قصور تلك النظرة النقدية القديمة التى انتهت عبر الحوار المتكرر حول فن أبى تمام إلى إتهامه بالخروج على عمود الشعر العربى ، الأمر الذى صوره المرزوقى تفصيلاً فى مقدمة ديوان الحماسة ، وهو يكشف مدى حرص هؤلاء النقاد على الوضوح والبساطة ، وتتبع القديم الذى توافرت فيه تلك الملامح ، وهو موقف رفضه أبو تمام بعنف ، وصرح بذلك حين سأله أبو العميثل : لماذا لاتقول مايفهم ؟ فكانت إجابته المشهورة بما تحمله من دلالات ثقافية : ولماذا لاتفهم مايقال؟ وكأنه يفصل بذلك فى القضية النقدية حين يتعلق طرفاها بالإبداع والتلقى ، ممثلين فى الشاعر والجمهور ، فكانت دعوة صريحة إلى الرقى بدرجات هذا الإبداع من ناحية ، والارتفاع بذوق الجمهور من خلال استيعاب الفكر والثقافة من ناحية أخرى .

ويبدو أن أبا تمام قد أحس أن ارتباطه بالتراث فى موضوعات قصائده وأن تمسكه بالشكل العام الذى اتسمت به القصيدة العربية يتطلب منه أن يجدد ، وأن يبرز قدراته الخاصة ، فيتحقق له ما أراده داخل نفس الإطار الذى يصعب عليه كسره ، أو الخروج عليه ، وهو أمر يزيد من قيمة صراعاته فى حركته التجديدية فى شعره ، إذ يبدو تجديده من نوع أصيل يرتبط بأصول فكرية عميقة ، يتداخل فيها القدم والحداثة، ولايتحول كما ظهر عنده غير من أمثال أبى نواس إلى مجرد صوت فردى لايكاد يتجاز آذان نقاد العصر ، أو أن يموت بموت صاحبه .

لقد تحققت لأبى تمام مقومات المعاصرة ، حين نصّب من نفسه محامياً يتبنى الدفاع عن قضايا مجتمعه ، وشاعراً أميناً يلتزم فى فنه بتصوير ظروف عصره ، حتى خدم بذلك كثيراً من قضايا هذا المجتمع حين سجل حروبه ومعاركه ، وعندها تحققت لشعره الصلاحية لأن يكون وثيقة تاريخية ، يصح الاعتماد عليها ، ويصح معها اعتبار الشاعر تراثياً ، حريصاً على أن يستمد أصالته من عظمة هذا القديم حين يتفاعل مع الجديد المستحدث ، عندئذ تهدأ – إلى حد بعيد – لغة الصراع التى يعيشها مبدعاً ومصنفعاً وناقداً .

ومع تلك المعاصرة والموضوعية تفاعلت طاقات أبى تمام وملكاته الخاصة

حين حـاول إخـراج كل مـا اسـتطاع أن يبـتكره ويضـيفـه إلى الأداء فى فنه ، مع الاعتراف بالدور التاريخى لتلك الأداة عبر حركة الشعر ومن خلال إضافات الشعراء .

ويبدو أن القدماء قد ترددوا فى حسم مواقفهم من أبى تمام ومدرسته ، حين عرضوها فى ميزان النقـد الفنى الدقيق ، وربما كـان من وراء هذا التـردد مـا وجدوه عنده من حس تراثى أصيل انتشر فى قصـائده لغة ، وأسلوباً ، وتصويراً ، وحتى فى مواقفه الجدلية ، فكان لتلك الأصـالة فى الأداء دورها فى الرد على ابن المعتز ، حين رصد مسـاوئ أبى تمام ، وأفاض فى عـرضـهـا ، فلم يسـتطع - مع هذا كله - إغـفـال محاسنه ، وكأنه عجز عن إنكار مواطن الإجابة فى فنه وفى ظنى أن هذه الإجادة إنما تحققت من خلال دقة فهمه للقديم وإعادة عرضه من جديد .

وعلى أية حـال فنحن لانجعل من أحكام ابن المعـتز المرجـع النهـائى فى رؤية حقيقة هذه المدرسة ، ولانتخذ منه قاضياً يحسم الموقف فى قضية تجديدية لها مالها من خطر وأهمية ، وخاصـة إذا أدركنا مافى أحكام ابن المعتز نفسه من طابـع انفعالى أضفى عليها صبغة تأثرية ، جعلت رؤيته انطباعية تكاد تكتفى بإصدار أحكامها حال التأثر المباشر لدى تلقى العمل من خلال الذوق الخـاص مباشرة ، هذا بالإضـافة إلى ماحمله ابن المعتز لأبى تمام من اضطهاد جعله يتحامل عليه فى أحيان كـثيرة ، ويكفى أبا تمام - فى هذا الموقف - أنه أثار مشكلة فنية ضخمة دفعت ابن المعتز نفسه إلى تأليف كتاب «البديع» حتى حاول من خلاله تتبع هذا الفن فى تاريخ أدب العرب، لينكر فى النهـاية على أبى تمام حق التـجـديد المطلق فيـه ، ومن المعروف - كـمـا عـرضنا آنفاً - أنه انتـهى به إلى وجوده عند العرب حيث انتـشر فى القـرآن الكريم والحديث الشريف وكلام الصحابة ، ولم يكن للمحْدثين - عموما - فيه من فضل الابتكار إلا من منطلق الإكثار والإسراف فى استخدامه .

ولكن ابن المعتز آثر ألا يغلو فى انطباعيته ، فحاول التخفيف من حدتها ، ذلك أن تلك النزعـة خفت عنده فى كتـاب «الطبقات» ، حين أعاد تسجيل خلاصة موقفه من أبى تمام ، فجعله يبلغ غاية الإساءة والإحسان معاً ، وإن كان قد قدم الإساءة هنا على الإحسان ، ثم عاد فحاول أن يعدل رأيه فى الطبقات - أيضاً - حين قال أن أكثر ماله جيد ، وقصر الردئ عنده على الشئ الذى يستغلق فقط ، فأما أن يكون فى شعره شئ يخلو من المعانى اللفظية والمحاسن والبدع الكثيرة فلا» (٢٠) .

وهكذا أثر الموقف النقدى العام فى رؤية شعر أبى تمام والحكم عليه من جانب

(٢٠) طبقات الشعراء المحدثين لابن المعتز ص٤٨٦ ومابعدها .

أولئك النقاد الذين اتخذو موقفاً من قضية الإبداع فى الفن الشعرى ، ومدى الارتباط بالموروث ، حيث راحوا يستحسنون شعر البحترى ، ويمتدحون فيه حسن الصياغة ، واستقامة الألفاظ ، واتساق العبارات ، حتى قال صاحب الوساطة ، فإذا أردت أن تعرف موقع اللفظ الرشيق من القلب ، وعظم غنائه فى تحسين الشعر فتصفح شعر «جرير» و «ذى الرمة» من القدماء و «البحترى» فى المتأخرين ، فإ روعة السبك تسبق بك إلى الحكم (٢١) .

وهو موقف يردنا إلى مفهوم القدماء لقضية عمود الشعر التى انتهت عندهم إلى مايعادل مفهوم الصورة الشعرية ، الأمر الذى يختلف – فى جوهره – عما نعرفه عن منهج القصيدة العربية أو شكلها العام ، فإذا كان القدماء قد فقدوا تعاطفهم مع أبى تمام حين أغرق فى عرض صوره ، أو فى تعامله مع الصورة الشعرية على مستوياتها المختلفة ، حين أخرجها من الدائرة التى وقف عندها القدماء ، وتعاورها المحدثون بما اتسمت به من الوضوح والبساطة ، فإن نظرتهم إلى منهج القصيدة ، وتوصيف النمط الذى ينتمى الشاعر من خلاله قصيدته من المبدأ والخروج والنهاية – على حد تعبير انب رشيق (٢٢) أو من نسيب وإيجاب للحقوق بذكر السفر ومابعده على حد تعبير ابن قتيبة (٢٣) ، هذا الموقف النقدى فى جملته يسجل دور أبى تمام ضمن دائرة الشعراء المقلدين ، ويضخم من حجم الدور التراثى فى قصائده ، ويبرر ذلك الصراع الدائب بين الروح التراثى وروح العصر ، الأمر الذى يظهر ويتكرر ظهوره فى محاولات التعديل والإضافة والتجديد والابتكار .

ومن الطبيعى – إذن – أن تظهر الأصول التراثية فى مدرسة أبى تمام ، مهما كانت الأبعادالتجديدية التى رمى إليها الشاعر من دعوته ، وهو ماكان من شأن الحوار النقدى الطويل حول فنه ، ومن هنا – أيضاً – كان ظهور الدين عنصراً بارزاً فى قصائده ، وكذلك كان ظهور التاريخ القديم ، وانتشار أحداث الماضى البعيد عبر لوحاته ، وهو ماحاول الشاعر أن يزاوج فيه أيضاً بين القدم والحداثة ، حيث عرض الأحداث التاريخية وصور سياسة العصر فى آن واحد ، فمما لاشك فيه أنه أفاد من أحداث التاريخ القديم فى عرض وقائع العصر حين عرج على التاريخ الأدبى ، يتناول قضاياه ، ويفيد منه ، حتى ظهر تأثره بالتقاليد الموروثة خلال استلهامه الواعى لهذا التراث الشعرى الطويل ، بحكم صلته الوثيقة به .

(٢١) أنظر الوساطة ٢٤-٢٥ .
(٢٢) العمدة ١/٨٥ .
(٢٣) الشعر والشعراء .

وحين استعان أبو تمام بالأساليب التى يشوبها التعميم والإطلاق فى شعره ، درج على مادرج عليه غيره من أسلافه ومعاصريه ، الأمر الذى لاينبغى مؤاخذته كثيراً عليه ، لأنه ارتبط عنده بموضوعات معينة كان أهمها شعر المدح بصفة خاصة، ويضل انشغاله بقضايا التصوير والتشخيص بما فيه من المغالاة أيضاً – فى جانب منه – بهذا الحس التراثى الذى عاشه ، بالإضافة إلى طبيعة المواقف الانفعالية التى أخرجته عن إطار الحقيقة والواقع فى كثير من صوره وقصائده .

كما يظل موقفه من البديع مردوداً إلى القديم بأكثر من قيد ، بصرف النظر عن الإسراف والمغالاة فى استعماله ، أو محاولاته المتعددة للتحوير فيه والتجديد – فى بعض الأحيان – حسب طبيعة تكوينه الفكرى .

وأخيراً تظل الأداة فى مدرسة التجديد قادرة على إثارة الشعراء لكى يستخرجوا ماكمن من طاقات إيحائية ذات أبعاد مختلفة ، استطاع بعضهم – وعلى رأسهم أبو تمام – توظيفها فى خدمة فنه ، لذا تظل لغته وأسلوبه قريبين من وحشى الكلام وبدويه ، فى نفس الوقت الذى يحفل فيه شعره بالزخارف البديعية المتكلفة التى تبدو وثيقة الصلة بمقومات عصره وبين الموقفين تبرز قمة الصراع الفنى لدى الشاعر .

وعلى هذا يشهد فن أبى تمام بقدرته على استيعاب التراث ، مما ينعكس فى فصاحة اللفظ والدقة فى اختياره ، ثم عرض جزئيات الصورة ، وتوزيع زواياها ، مع دقة التداخل بين الصور الجزئية المختلفة ، ولو لم تكن العملية الشعرية عنده على هذا المستوى الدقيق من الجمع بين الأصل التراثى والواقع الحضارى ما اعترف لنا بشدة معاناته فى العمل الشعرى ، مما جعله يقضى ليله فى تهذيبه ، وتنقيحه ، ومعاودة النظر فيه .

وعلى هذا أيضاً تمثل حركة أبى تمام التجديدية لها مكانتها فى صراعات المدارس الفنية فى الشعر العربى ، تستمد أصالتها من القديم والجديد معاً ، سبقتها إلى نفس الاتجاه مدرسة مسلم بن الوليد ، ثم لتها مدرسة عبدالله بن المعتز التى تعد – بدورها – إحدى المدارس التجديدية التى أسهمت إسهاماً بارزاً فى تطوير الشعر العربى والتنظير له .

(٣) الدور الثالث

من أهم مايميز نشأة عبدالله بن المعتز ذلك الطابع الأرستقراطى الذى عاش فى ظلاله أميراً ثم خليفة لمدة يوم وليلة ، وهى نشأة أسهمت - بالطبع - فى تكوينه الفكرى ، فاتسعت ثقافته ، وتعددت فروعها وتنوعت مصادرها مما أسهم فى تعميق الفكرة ، تلك التى صدر عنها متأثراً بالقديم والجديد على السواء .

وعلى هذا كان تعامل ابن المعتز مع التراث عاملاً هاماً جعل منه شاعراً مثقفاً، عالماً بأسرار اللغة ، خبيراً بفنون الشعر وصناعته ، وفوق هذا كله كان ناقداً أفاد الكثير مما اطلع عليه فى تاريخ الأدب وشعره ، وكانت النتيجة الطبيعية لهذا كله أنه لم يقف عند حدود دوره كشاعر ، بل تجاوز هذا المستوى ، حتى أصبح واحداً من المؤلفين الذين صنفوا الكثير للمكتبة العربية ، فكان له نصيب وافر فيها ، إذ ترك لنا أكثر من عشرة كتب فى الدراسات الأدبية والنقدية التى تسجل طبيعة الحركة الأدبية كما شهدها عصره ، وكما ثقفها ابن المعتز وغيره من شعراء العصر ويبقى له أنه تجاوزهم فى باب التصنيف والتأليف والنقد .

ويكفى فى بيان الأصول التراثية فى نشأة هذا الشاعر أن نجد من أساتذة أحمد بن سعيد الدمشقى والمبرد وثعلب ، ومعروف دور هؤلاء جميعاً فى رواية اللغة ، والحرص على الاستشهاد فى رواية النحو وتسجيل قواعده ولكن ابن المعتز مع هذا الموقف الثقافى الذى هيأته له بيئته الملكية ، وساعدته على تنميته ورعايته ، لم يسلم من الانحراف الاجتماعى حين استجاب للأصوات المختلفة التى ألحت عليه ، حتى صار امتداداً - فى هذا المسلك - لمدرسة الوليد بن يزيد ، فكان شبيهاً به فى إمارته وملكيته ، كما كان تلميذاً له فى موقفه الخمرى ، وتجديده فى فن الشعر ، ونظمه فى موضوعات بعينها انتشرت فى شعر الوليد ، ولعل التشابه بينهما تكتمل صورته بموت كل منهما مقتولاً ، وكون كل منهما أميراً فى عصره .

ومع الأصول التراثية فى تكوين الشاعر ، نجده واحداً من كبار المجددين فى العصر العباسى ، فهو زعيم مدرسة البديع فى دورها الثالث ، ويبقى لفنه الشعرى تمايزه حين أسهم بدور بارز فى إنقاذ الشعر العربى من التردى فى الاستجابة لهجوم النقاد على فن المدح بصفة خاصة ، فراح ابن المعتز ينظم كثيراً من قصائده فى هذا الفن ، وإن اختلفت دوافعه إليه ، الأمر الذى لايصح الاكتفاء به للدفاع عن قضايا الفن

فى هذا الموضوع ، فقد نظم ابن المعتز مدائحه بعيداً عن ظاهرة الاحتراف أو دافع التكسب الذى شغل الشعراء ، وساروا عليه عبر هذا الاتجاه ، وهى نتيجة تنتهى إلى عدم تكلف الشاعر ، أو التهالك على ممدوحيه ، أو الاستعانة بأنماط النفاق الاجتماعى التى سيطرت على الآخرين من شعراء ذلك التيار .

ويبدو أنه جاء امتداداً - من حيث دوافعه إلى المدح - لمدرسة بدأها فى الجاهلية زهير بن أبى سلمى حين أعجب إعجاباً خالصاً بممدوحيه اللذَيْن نظم فى مدحهما معلقته المشهورة ، وهى مدرسة ينتهى إليها قطب آخر فى عصر بنى أمية هو الوليد بن يزيد ، ويرد فن ابن المعتز ليسجل مكانته قطباً ثالثاً فيها ، وعضواً أضاف الكثير إلى فنها الشعرى ، حين أكثر من مدائحه ، فكانت فيمن هم دونه فى التوزيع الطبقى ، كما كانت مجالاته خصبة لتصوير الحياة العباسية ، بما فيها من معالم حضارية جديدة ، كان أبرزها وصف القصور ودور الخلافة ، كما كانت مجالات جديدة رحبة امتزج فيها شعر المدح بالشعر السياسى امتزاجاً جديداً له طبيعته الخاصة، حيث صدر عن ابن من أبناء الأسرة الحاكمة ، فكان عليه أن يتبنى قضيتها، وأن يكون لهذا التبنى صورة خاصة يسيطر عليها اقتناعه وانتماؤه لبنى العباس ضد الطالبيين .

وأكثر ماكان تجديد ابن المعتز فى المعالجة الموضوعية لقصائده فى موضوع الغزل ، وهو - بالطبع - ينتمى إلى غزل المحترفين من أبناء الطبقة الراقية فى المجتمع العباسى ، وإسرافه أيضاً فى موضوع الخمر الذى اتسق مع واقعه ، كما اتسق مع فن الوليد ، ثم ظهور الطبيعة بموضوعاتها المختلفة وصورها المتعددة فى شعره ، وهى جزء رئيس فى حياة الشاعر فى ظلال قصور آبائه وأجداده من الخلفاء .

وعلى المستوى الفنى تعلق ابن المعتز بالبديع فى شعره ، فكان حريصاً عليه ، معتدلاً فيه ، مما دفعه إلى التنقيب فى أصوله الأولى ، تلك التى رآها تضرب بجذورها العميقة فى تراث العرب الطويل ، حيث انتشر الفن البديعى بكثير من ألوانه فى القرآن الكريم والحديث الشريف ، وشعر العرب الجاهليين ومن بعدهم .

اشتدت علاقة ابن المعتز - إذن - بالتراث ، فازداد حرصه على العودة بالبديع إليه ، وعرضه عليه ، معتمداً فى ذلك على ظروف واقعه السياسى الذى منحه كثيراً من وقته ، وأخلصه للشعر والأدب قبل أن يقع عليه عبء الخلافة ، أو تشغله مشاكل انتقالها إليه ، كما اعتمد على دقة إلمامه بمصادر ثقافته وفكره ، الأمر الذى ظهر فى شعره واضحاً ، وهو مايمكن رؤية جوانب منه فيما استلهمه من الحس الإسلامى العام،

أو تأثره المباشر بالقرآن والقصص التاريخى ، أو ماضمنه شعره من الأمثال العربية وماورد فيها من ترديد الأسماء التراثية للشعراء ، وفوق هذا كله ظهر التاريخ الإسلامى عنصراً بارزاً فى شعره ، حيث تطلبت ذلك ظروفه السياسية أيضاً ، فكان بصدد الدفاع عن شرعية الخلافة فى أسرته ، وتأكيد بطلانها فى جانب العلويين ، فأصبح لزاماً عليه أن يستشير التاريخ ، وأن يتخذ من معلوماته التاريخية سنداً موضوعياً فى كل من هذه المواقف .

وليس من الطبيعى أن يعيش ابن المعتز بمعزل عن عصره لمجرد الانتماء التراثى ، بل وزع حياته الفنية عبر صراعات الحياة المختلفة من إحساس بالتراث وإعادته وتجديده ، وبين تفاعله وتكيفه مع ثقافات العصر المختلفة من علوم فلسفية ، أو فلكية أو غيرها .

ومن خلال شعره نستطيع أن نتبين معالم نظرته للشعر ، أو خلاصة رؤيته لطبيعة العملية الفنية ، حيث سجل إيمانه بضرورة توافر قدرات الشاعر ، إلى جانب الإلهام وموروثه الثقافى ، ولم تنته مهمة الشعر عنده إلى طبع خالص أو صنعة خالصة ، بل يصبح على الشاعر أن يستكمل أدواته الفنية المختلفة من الاثنين معاً ، حتى تكتمل للشعر ماهيته ومفهومه الحقيقى من حيث أداته ووظيفته انطلاقاً من الواقعين التراثى والحضارى معاً .

وفى موقفه من أداة الفن نجده يستعرض موقفه مفضلاً الإيجاز فى القصيدة ، وهو ماطبقه فى شعره ، باستثناء الأرجوزة التاريخية المشهورة له (٢٤) ، ومع رفض الإطالة ترد عنده المصطلحات النقدية – وهو ناقد أيضاً – إذ يتحدث فى قضية اللفظ والمعنى ، ويعرج على مصطلحاتها ، ويذكر القالب ، والإيجاز ، والشعر ، والكلام ، والقلب ، والقول ، والفكر ، وغيرها .

وانتهت عنده وظيفة الشعر ، وخاصة فى المدح إلى نوع من التذكرة بالصفات، وهو موقف طبيعى بالنسبة له ، فهو فى غير حاجة إلى تكسب أو عطاء ، ويكفى أن توظف القصيدة عنده فى تلك التذكرة التى تميز بها بقية شعراء المدح :

ويـدٍ بوجـهٍ مطلقٍ شيَّعتَها ... كبرتْ علَى عافيك واستصغرتَهَا

فنسيتَها وأعدتَها فنسيتَها ... حتى مدحتَ بذكرِها تذكرتَها

---

(٢٤) تراجع فى ذلك كتاب «قضايا الفن فى قصيدة المدح العباسية للمؤلف» .

وهكذا حدد الشاعر موقفه من فنه ، وجاء التحديد واضحاً من خلال وعيه بمقومات هذا الفن إذا انتشرت النظرية بين ثنايا الأبيات ، فلم يتناقض مع نفسه بل تأكد الاتساق فى التوافق بين النظرية والتطبيق فى كثير من قصائده ومصنفاته الأدبية والنقدية ، ومن ثم حاول الخلاص من عديد من صراعاته بين الموروث والجديد .

ومن خلال هذا الموقف وضع ابن المعتز أسس علم البديع ، وأصل له تاريخياً ، ومع هذا اقتصد فى استخدامه فلم يسرف إسراف الآخرين فيه ، بل حدد موقفه من هذا الإفراط حين ترك رسالته المشهورة فى مساوئ أبى تمام ، وفيها سجل ما اقتنع به من اعتدال فى التعامل مع الألوان البديعية المختلفة ، فكان اقترابه من مدرسة البحترى فى هذا الاستخدام مبرراً لهجومه على إسراف أبى تمام ومدرسته .

وقد اقترن ابن المعتز بالبحترى عند كثير من النقاد ، نتيجة التشابه بينهما فى طبيعة المسلك الفنى ، فيما يتعلق بالاقتصاد فى الاستخدام البديعى ، على الرغم من الاختلاف الجوهرى بين قصائد كل منهما فى كثير من أفكارها ومحتواها وأساليب معالجتها ، وفهم صاحبها لنظرية الشعر خاصة حول منطق الوظيفة التى بدا متغايراً لدى كل منهما .

وقد صنفه ابن رشيق ضمن طبقات كبار الشعراء ، ووضعه فى طبقة تالية للبحترى «وليس فى المولدين أشهر اسماً من أبى نواس ، ثم حبيب ، والبحترى ويتبعهم ابن الرومى وابن المعتز ، ثم صار الحسن بن هانئ فى المولدين ، وامرئ القيس فى القدماء» (٢٥) ، فإلى جانب تحديد الطبقة الفنية التى ذكرها ابن رشيق ، ظهرت طبيعة المسلك الاجتماعى متفاعلة مع المسلك الفنى اقتداء الشاعر بأبى نواس فى تحرره وتحلله ، وامرىء القيس فى إمارته ولهوه فى الجاهلية .

ولم يخف ابن المعتز إعجابه الخاص بالبحترى ، مما يشى باقتدائه به فى جوانب من فنه ، إذ روى عنه أنه قال مما حبب إليه الشعر أنه سمع البحترى ينشد الماضى (يريد أباه المعتز) شعراً تشوقه الناس ، واستحسنوه ، ووصفوه ، وهذا يؤكد - كما قلنا - دوافعه الشخصية إلى تسجيل موقفه العدائى الصريح من أبى تمام .

وعلى أساس من صراعات العناصر التراثية أصولاً ثوابت من عناصر التجديد بفروعها المختلفة ، لم يتوان ابن المعتز فى صياغته كثير من قصائده ملتزماً الشكل

(٢٥) انظر العمدة .

النمطى للقصيدة العربية الجاهلية ، من صياغة المقدمات – بمستوياتها المختلفة – إلى تصوير الرحلة فى جوف الصحراء بأجوائها المتميزة ، إلى محاولة إثبات البراعة الفنية فى الانتقال أو التخلص ، إلى الاستعانة بكثير من الصيغ والأساليب والصور فى المعالجة الموضوعية بعد التخلص ، إلى اللجوء إلى الخواتيم التقليدية للقصيدة ، فمع زعامة الشاعر للمدرسة الفنية فى ثوبها التجديدى ، كان هذا الحرص الدقيق على اتخاذ الأصول التراثية أسساً فنية بارزة يهتدى بها ، ويقتدى بأسلافه ، فيعيد سيرتهم الأولى ، بعد أن يختار من فنهم ما اقتنع به ، ودخل ضمن نظريته ورؤيته للعملية الشعرية ، دون إعلان عقوقه للتراث ولاتمرد على أنصاره ، بل كان واحداً من المجددين فى نفس الوقت ، وكأنما استطاع أن يحقق ضرباً من المزاوجة الهادئة بين القديم والجديد ، فبدا مجدداً محافظاً من طراز متميز .

مصادر ومراجع

(١) مصادر

أولاً : دواوين الشعراء :

(١) **ديوان الأحوص :** جمع وتحقيق د. عادل سليمان جمال ، ط. الهيئة المصرية للتأليف والنشر ١٩٧٠ .

(٢) **ديوان الأخطل :** تحقيق د. فخر الدين قباوة ط. دار الآفاق الجديدة – بيروت ١٩٧١ .

(٣) **ديوان امرئ القيس :** تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٩ .

(٤) **ديوان البحترى :** تحقيق حسن كامل الصيرفى ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٢ .

(٥) **ديوان بشار بن برد :** شرح محمد الطاهر بن عاشور ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٥٠ .

(٦) **ديوان أبى تمام :** تحقيق د. محمد عبده عزام ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٤ .

(٧) **ديوان جرير :** تحقيق د. نعمان أمين طه ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٩ ، ط. دار صادر ١٩٦٦ .

(٨) **ديوان جميل بن معمر :** تحقيق د. حسين نصار ، نهضة مصر ١٩٦٧ ، ط. دار صادر ١٩٦٦ .

(٩) **ديوان حميد بن ثور الهلالى :** تحقيق د. عبدالعزيز الميمنى ، دار الكتب المصرية ، القاهرة ١٩٥١ .

(١٠) **ديوان ذى الرمة :** تحقيق د. عبدالقدوس أبو صالح ، مؤسسة الإيمان – بيروت ١٩٨٢ .

(١١) **ديوان أبى العتاهية :** أشعاره وأخباره د. شكرى فيصل – جامعة دمشق ١٩٦٥.

(١٢) **ديوان أبى العلاء المعرى :** (سقط الزند) تحقيق السقا وهارون والإبيارى

ومحمود عبدالمجيد ط. دار الكتب المصرية ١٩٤٨ .

(١٣) **ديوان عمر بن أبى ربيعة :** نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢ ، ط. السعادة بمصر (شرح محمد العنانى) .

(١٤) **ديوان الفرزدق :** جمع محمد جمال ، دار صادر – بيروت .

(١٥) **ديوان القطامى :** تحقيق د. إبراهيم السامرائى ود. أحمد مطلوب ، بغداد.

(١٦) **ديوان قيس لبنى :** جمع وتحقيق د. حسين نصار ، مكتبة مصر ١٩٦٠ .

(١٧) **ديوان كعب بن زهير :** صنعة السكرى ، نشر دار الكتب المصرية ١٩٥٠.

(١٨) ديوان الكميت بن زيد الأسدى : ط. بغداد ، هاشميات الكميت ط. ليدن ١٩٠٤.

(١٩) **ديوان لقيط بن يعمر الإيادى :** تحقيق وتقديم خليل إبراهيم العطية ، سلسلة كتب التراث – بغداد ١٩٠٤ .

(٢٠) **ديوان المتنبى :** تحقيق عبدالرحمن البرقوقى ، دار الكتاب العربى – بيروت .

(٢١) **ديوان مجنون ليلى :** جمع ونشر جمال الحلبى ، ط. عيسى الحلبى ، القاهرة ١٩٦٣ .

(٢٢) **ديوان مسلم بن الوليد :** تحقيق د. سامى الدهان ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٩ .

(٢٣) ديوان أبى نواس : تحقيق أحمد عبدالمجيد الغزالى ، نهضة مصر ١٩٥٣، ط. دار صادر – بيروت .

ثانياً : مصادر أدبية وتاريخية :

(٢٤) **الآمدى :** الموازنة بين الطائيين تحقيق السيد أحمد صقر ، دار المعارف القاهرة ١٩٦٠ .

(٢٥) **التبريزى :** شرح القصائد العشر ، ط. المنيرية ، القاهرة ١٣٥٢ هـ.

(٢٦) **حازم القرطاجنى :** منهاج البلغاء وسراج الأدباء تحقيق محمد الحبيب ابن خوجة تونس ١٩٦٦ .

(٢٧) **ابن رشيق :** العمدة فى صناعة الشعر وآدابه ، تحقيق محيى الدين عبدالحميد دار الجيل – بيروت ١٩٧٢ .

(٢٨) **ابن رشيق :** قراضة الذهب فى نقد أشعار العرب ، تحقيق الشاذلى يحى ، تونس ١٩٧٢ .

(٢٩) **ابن طباطبا :** عيار الشعر تحقيق د. زغلول سلام ، د. طه الحاجرى ، المطبعة التجارية ١٩٥٦ .

(٣٠) **الطبرى :** تاريخ الرسل والملوك تحقيق محمد أبى الفضل إبراهيم ، دار المعارف ١٩٦٨ .

(٣١) **العباسى :** معاهد التنصيص – شرح شواهد التلخيص ، المطبعة البهية ، القاهرة ١٣١٦ هـ .

(٣٢) **أبو عبيدة :** شرح النقائض بين جرير والفرزدق ، ط الصاوى ، القاهرة ١٩٣٥ .

(٣٣) **على بن عبدالعزيز الجرجانى :** الوساطة بين المتنبى وخصومه تحقيق محمد أبى الفضل إبراهيم وعلى البجاوى ط. البابى الحلبى –القاهرة .

(٣٤) **أبو الفرج الأصفهانى :** الأغانى ، ط بيروت ١٩٧٧ .

(٣٥) **ابن قتيبة :** الشعر والشعراء ، تحقيق أحمد شاكر – دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٦ .

(٣٦) **المرزبانى :** الموشح فى مآخذ العلماء على الشعراء ، المطبعة السلفية ، القاهرة ١٩٦٦ .

(٣٧) **المرزوقى :** شرح ديوان الحماسة ، تحقيق أحمد أمين وعبدالسلام هارون ط. لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٥١ .

(٣٨) **ابن المعتز :** البديع . نشر كراتشكوفسكى ، لندن ١٩٣٥ .

(٣٩) **ابن المعتز :** طبقات الشعراء المحدثين تحقيق عبدالستار فراج ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٨ .

(٤٠) **المفضل الضبى :** المفضليات ، تحقيق عبدالسلام هارون وأحمد شاكر دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٩ .

(٤١) **ابن منظور :** أخبار أبى نواس ، نشر عباس الشربينى : مطبعة الاعتماد ١٩٢٤ .

ثالثاً : مراجع :

(٤٢) **د. إبراهيم عبد الرحمن :** قضايا الشعر فى النقد العربى ، مكتبة الشباب ، القاهرة ١٩٧٧ .

(٤٣) **د. إحسان عباس :** تاريخ النقد عند العرب (نقد الشعر) من القرن الثانى حتى القرن الثامن الهجرى ط. بيروت ١٩٧١ .

(٤٤) **أحمد أمين :** فجر الإسلام ط. لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٣٤ .

(٤٥) **أحمد أمين :** ضحى الإسلام ط. لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٦١ .

(٤٦) **د. أحمد كمال زكى :** الحياة الأدبية فى البصرة إلى نهاية القرن الثانى الهجرى ، ط. دار الفكر ، دمشق ١٩٦١ (طبعة أولى) .

(٤٧) **د. حسين عطوان :** الشعر العربى فى خراسان ، منشورات مكتبة عمان .

(٤٨) **جون ديوى :** الفن خبرة ترجمة د. زكريا إبراهيم ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٠ .

(٤٩) **رينيه وليك ، وأوستن وارين :** نظرية الأدب ، ترجمة محيى الدين صبحى ، مراجعة د. حسام الخطيب ، ط. بيروت ١٩٧٢ .

(٥٠) د. زكى مبارك : جناية أحمد أمين على الأدب العربى ، بغداد ١٩٦٥ .

(٥١) د. زكى المحاسنى : شعر الحرب فى أدب العرب ، المعارف ١٩٦٤ .

(٥٢) د. شكرى فيصل : تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام ، ط. جامعة دمشق ١٩٥٩ .

(٥٣) **د. شوقى ضيف :** العصر الإسلامى ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٣ .

(٥٤) **د. شوقى ضيف :** العصر العباسى الأول ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٤ .

(٥٥) **د. شوقى ضيف :** العصر العباسى الثانى ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٣ .

(٥٦) **د. شوقى ضيف :** الفن ومذاهبه فى الشعر العربى ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٤ .

(٥٧) **د. طه حسين :** حديث الأربعاء ط. دار المعارف ، ١٩٥٤ .

(٥٨) **د. طه حسين :** مع المتنبى ، ط. دار المعارف ، ١٩٦٢ .

(٥٩) **د. طه حسين** : فى الأدب الجاهلى ، دار المعارف ، القاهرة .

(٦٠) **عبدالرحمن صدقى** : ألحان الحان ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٥٧ .

(٦١) **د. عبـدالوهاب عـزام** : ذكـرى أبى الطيب بعد ألف عـام ط. دار المعـارف، القاهرة .

(٦٢) **د. محـمـد مـصطفى هدارة** : اتجاهات الشـعر فى القرن الثانـى الهـجرى ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٣ .

(٦٣) **د. محمد مصطفى هدارة** : مشكلة السرقات فى النقد العربى ، ط. لجنة البيان العربى ، القاهرة ١٩٥٨ .

(٦٤) **د. مـحـمـد مـصطفى هدارة** : مـقـالات فى النقـد الأدبى ، مطبـعـة دار القلم ، القاهرة .

(٦٥) **د. محمد مندور** : النقد المنهجى عند العرب ، نهضة مصر ، القاهرة ١٩٧٢ .

(٦٦) **د. مـحـمـد مـهـدى البصـير** ، فى الأدب العـبـاسى ، مطبعة النعمـان ، النجف الأشراف ، العراق ١٩٧٠ .

(٦٧) **د. مـحـمـد نجيب البهبيتى** : تاريخ الشـعر العربى حتى نهـاية القرن الثالث الهجرى ط. دار الكتب ، القاهرة ١٩٥٠ .

(٦٨) **د. محمد النويهى** : وظيفة الأدب بين الالتزام الفنى والانفصام الجمالى ، معهد الدراسات العربية ١٩٦٦ .

(٦٩) **د. النعمان القاضى** : شعر الفتوح الإسلامية ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٦ .

(٧٠) **د. نورى القيسى** : شعراء أمويون ، ط. جامعة بغداد ١٩٧٦ .

(٧١) **د. يوسف خليف** : تاريخ الشـعر فى العـصـر العبـاسى ط. دار نشـر الثـقـافـة ، القاهرة ١٩٨٠ .

(٧٢) **د. يوسف خليف** : حيـاة الشعـر فى الكوفـة ، ط. دار الكاتب العربى ، القاهرة ١٩٦٨ .

* * * * * *

الفهرس